فنون العصور الوسطى

موسوعة تاريخ الفن / العين تسمع والأذن ترى



دراسة : د. ثروت عكاشة / الجزء الثانى عشر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الجزء الثانى عشر

فنون العصور الوسطى

دراسة

د. ثروت عكاشة



الدُّكتور ثروت عُكاشة

وُلِدَ بالقاهرة عام ١٩٢١ ، وتخرّج في الكليّة الحربيّة عامَ ١٩٣٩ ، ثمّ في كليّة أركان الحرب عام ١٩٤٨ . ونالَ الجائزةَ الأولى في مُسابقة القوّاتِ المُسلّحة (١٩٥٠) ، ثمّ حصل على دبلوم الصّحافة من كليّة الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١ ، ونالَ درجة الدُّكتوراه في الأدب من جامعةِ السُّوربون بباريس (١٩٦٠). وشاركَ في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليه (١٩٥٢) .

عُيّنَ رئيسًا لتحرير مجلّة التّحرير (٥٢-١٩٥٣) ، ثمّ مُلحقًا عسكريًا بالسّفارة المصريّة ببرن ثمّ باريس ومدريد (٥٣-١٩٥٦) ، ثمّ سفيرًا لمصرَ في روما (٥٧-١٩٥٨) ، ثمّ وزيرًا للثّقافة (٥٨-١٩٦٢) ، ثمّ رئيسًا للمجلس الأعلى للفنون والآداب . وشغل منصبَ رئيس مجلس إدارة البنك الأهليّ المصريّ (٦٢-١٩٦٦) ، ثمّ منصبَ نائب رئيس الوزراء ووزير الثّقافة (٦٦-١٩٧٠) . ثمّ عُيّنَ مُساعدًا لرئيس الجمهوريّة للشّئون الثّقافيّة (٧٠-١٩٧٢) ، وعَمِلَ أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادّةِ تاريخ الفنّ (١٩٧٣) ، ثمّ انتُخبَ زميلاً مُراسلاً بالأكاديميّة البريطانيّة الملكيّة (١٩٧٥) .

كان عُضوًا بالمجلس التّنفيذيّ لمُنظّمةِ اليونسكو (٦٢-١٩٧٠) ، كما عَمِلَ نائبًا لرئيس اللّجنةِ الدّوليّة لإنقاذِ فينيسيا وآثارها (٦٩-١٩٧٨) .

* رئيسُ اللّجنةِ الثّقافيّة الاستشاريّة لمعهد العالَم العربيّ بباريس (٩٠-١٩٩٣) .

* إنجازاته :

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدَىْ أبى سِمْبل ، كما أنشأ مَعاهدَ : الباليه ، والكونسرفتوار ، والسّينما، والفنونِ المسرحيّة ، والنَّقدِ الفنّي الذي انتهى إلى أكاديميّة الفنون . كما أنشأ قصورَ الثّقافةِ في أنحاءِ مصرَ ، وأعادَ تكوينَ أوركستر القاهرة السّيمفونيّ ، وأقامَ قاعةَ سَيّد درويش للاستماع الموسيقيّ ، وأنشأ فريقَ باليه أوبرا القاهرة وفريقَ أوبرا القاهرة ، كما أنشأ عروضَ الصّوتِ والضّوء بالأهرام والقلعةِ والكرنكِ ، وأوفدَ معارضَ الآثارِ المصريّة فى الخارج لأوّل مَرّةٍ بأوربّا واليابان والولايات المتّحدة ، كذلك أنشأ مُتْحَفَ مَراكبِ الشّمس ، ومُتْحَفَ المثّال محمود مختار، ودارَ النّسْجيّاتِ المُرَسّمة ، ودارَ الكتبِ القوميّة بكورنيش النّيل ، وأقامَ العيدَ الألفيّ لمدينةِ القاهرة طوالَ عام ١٩٦٩ .

* مؤلّفاته :

له أكثرُ من خمسينَ كتابًا ، ما بينَ مُؤلَّفٍ ومُترْجَم ومُحَقّق، من أهمِّها :

- موسوعةُ تاريخ الفنّ : العينُ تَسمعُ والأذنُ تَرى (١٩ مُجلّدًا) .
- ترجمةُ أعمالِ الشّاعر أوفيد (مَسْخُ الكائناتِ وفنُّ الهوى) ، وأعمالِ جبرانَ خليل جبرانَ ، وتحقيقُ كتابِ المعارفِ لابن قُتَيْبةَ .
- « مُذكّراتي في السّياسةِ والثّقافة » .
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بالإضافة إلى مُؤلفاتٍ بالإنجليزيّة والفرنسيّة .

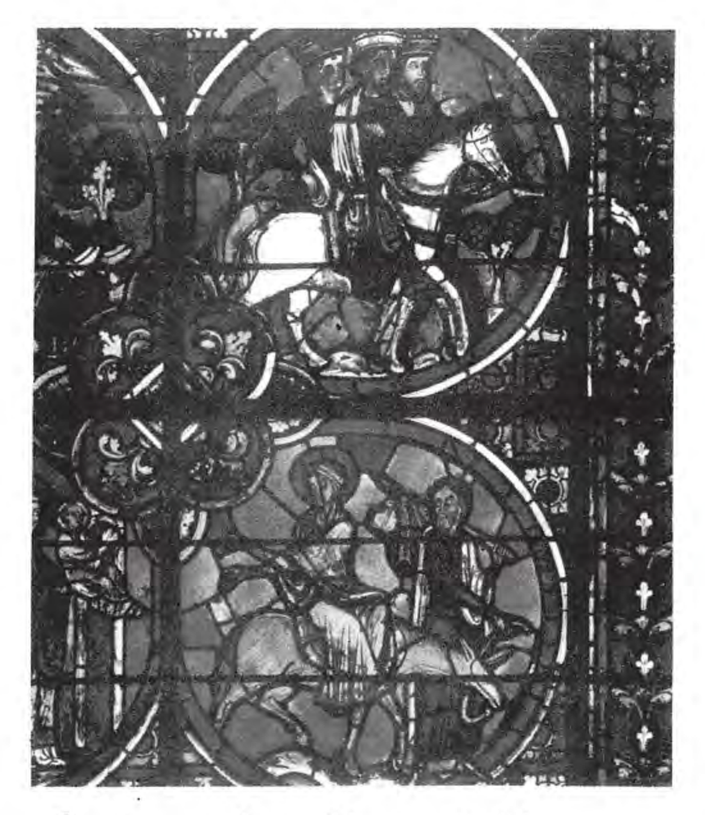
* من الأوسمة والميداليّات والجوائز :

- وِسامُ الفنونِ والآدابِ الفرنسيُّ (١٩٦٤) .
- وِسامُ اللجيون دونّير (وسامُ جوقةِ الشّرف) الفرنسيُّ بدرجةِ كوماندور (١٩٦٨) .
- الميداليّةُ الفضّيّةُ لليونسكو ، تقديرًا لجهودِهِ من أجْلِ إنقاذِ مَعابدِ فِيلَةَ وآثارِ النّوبة .
- الميدالية الذهبية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة وآثار النوبة .
- جائزةُ الدّولةِ التّقديريّةُ في الفنونِ (مصر) عام ١٩٨٨ .

فنون العصور الوسطى

لوحة الغلاف .الملوك المجوس [تفصيل]
زجاج معشّق ملون . كاتدرائية شارتر.

موسوعة تاريخ الفن :
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء الثانى عشر

فنون العصور الوسطى

دراسة

د . ثروت عكاشة

عكاشة، ثروت محمود، ١٩٢١ ـ ١٩٩٠
موسوعة تاريخ الفن / دراسة ثروت عكاشة. ـ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣.
مج ١٢/ ٢٧سم. ـ (العين تسمع والأذن ترى)
المحتويات: فنون العصور الوسطى
تدمك ٧ ـ ١٦٩ ـ ٤٤٨ ـ ٩٧٧ـ ٩٧٨
١ ـ الفن ـ تاريخ.
أ) العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٨٧ / ٢٠١٣
I.S.B.N.978-977-448-169-7

تصميم الغلاف: الفنان حلمى التونى
الإخراج: الفنان عبدالسلام الشريف

إهـــــداء

إلى حفيدتى

نهى عبـد المجيد اللبـان ، زهـرة الأسرة اليـانعـة .

مع حبى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد



الطبعة الثانية ٢٠١٣

الفنون الأوربية فى عهد الفرنجة

بلغ تدهور الغرب ذروته فى الفترة ما بين القرنين السادس والثامن ، ولولا صمود المسيحية صمودا لا يلين وانتشارها هنا وهناك لرجع الغرب إلى ما كان عليه فى عصر ما قبل التاريخ . كذلك وقف العنصر اللاتينى ـ برغم مالاقاه من مقاومة شديدة ـ موقفا صلبا ساعده فيما بعد على استرداد حقه والتمكين لذاته ، فبقيت اللغة اللاتينية لغة الحياة اليومية ولغة الكنيسة ولغة الأدب والأدباء الذين برز من بينهم فى القرن السادس بويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodoraus بإيطاليا وإيزودور الإشبيلى بإسبانيا وفورتوناتوس وجريجور من مدينة تُور ببلاد الغال . وكذا بقى الهيكل الإدارى على ما كان عليه ، واستمرت طرق تجارة البحر المتوسط مطروقة على الرغم من أنها لم يعد لها الأثر كما كانت الحال من قبل فى نشر الهيمنة الرومانية ، بل على العكس أخذت فى نشر النماذج الشرقية التى كانت سمة الحضارة الرائدة وقتذاك .

ولم يزدهر من الامبراطورية الرومانية المقسّمة غير بيزنطة وحدها تحت حكم چوستنيان التى جهدت فى أن تعيد مجد الامبراطورية الرومانية السابق أو على الأقل أن تكون لها اليد العليا على البرابرة ، وبهذا أصبح شرقى البحر المتوسط مركز القوى*. وفى عام ٥٢٩ أغلق چوستنيان مدارس أثينا ، إذ كان أكثر ميلا إلى الشئون العسكرية والقانونية منه إلى الشئون الفكرية . ومع إغلاق هذه المدارس اضطر الفلاسفة إلى الهجرة ، وكان هذا الإجراء من چوستنيان أمرا غريبا . وبذا أصبح لكنيسة روما وحدها الإبقاء على حضارة الغرب ، وكان نفوذها الثقافى المؤثّر يرجع إلى الأديرة التى كانت فى عزلة عن العالم وتستلهم مثلها خلال القرن الخامس من الرهبنة المصرية على نحو ما كان الأمر فى ليران Lerins بجنوب فرنسا على يد القديس

(*) انظر الفن البيزنطى — الجزء الحادى عشر ، من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . لكاتب هذه السطور . دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٣ .

أونورا St. Honornat وفى آرل على يد القديس سيزير St. Cesaire، وفى أيرلندة على يد القديس باتريك ، إلى أن أسّس القديس بنوا [بندكت] د ه نورسى St. Benedict فى عام ٥٣٤ نحلته الرهبانية التى قُدِّر لها أن يكون لها شأنها . ومن الإنصاف القول بأنه حتى اللحظة التى حدّ فيها بندكت بمساعدة كنيسة روما من نشاط البعثات التبشيرية الأيرلندية ، كانت هذه البعثات هى التى حملت عبء نشر المسيحية فى أوربا . ومع أنهم كانوا غرباء على التقاليد اللاتينية إلا أنهم مزجوا عن جدارة بين روح البرابرة والمسيحية ، وهو ما كان له صدى فى الفن الذى ابتدعوه والذى جمع بين التقاليد الكلتية وبين التقاليد الجرمانية وبين النماذج القبطية .

وفى نهاية القرن السادس حاول البابا جريجوريوس الأكبر بذكائه الملحوظ ـ وقد عقد العزم على أن تكون العقيدة الكاثوليكية رومانية الطابع قلبا وقالبا ـ أن يبتدع شعائر لاتينية وفنا لاتينيا ، فأوفد البندكتين فى بعثات تبشيرية إلى قلب أقاليم البرابرة الشماليين ليضمّهم إلى صفوف المسيحية ، وكذا إلى الأنجلو ساكسون ليخلع عنهم نفوذ الرهبان الأيرلنديين ، ولهذا لُقّب جريجوريوس « أبا الغرب » . ولكنه ما كاد يُفسح الطريق للطراز الرومانى لينفذ إلى أوربا المسيحية حتى وجدت أوربا نفسها مهدَّدة شرقا وغربا بالغزو الإسلامى بين عامى ٦٢٢ و ٧٥٥ بعد أن امتدت الامبراطورية الإسلامية من القوقاز شرقا إلى سراقوسة غربا . وفى الوقت نفسه تعرضت إيطاليا للغزوة الأخيرة من غزوات البرابرة اللومبارديين حتى كادت بقايا الحضارة اليونانية الرومانية المتداعية تتعرض للزوال . ولكن ما لبث الغرب الذى تتنازعه القوى من هنا ومن هناك أن استردّ قواه فى القرن الثامن ، وأخذ البرابرة يدخلون فى المسيحية أفواجا ، وإذا « الفرنجة » Franks [قبائل جرمانية احتلت بلاد الغال فى القرن السادس ومنها اشتُق اسم فرنسا] الذين اكتسب بعضهم حق المواطنة الرومانية منذ القرن الرابع يصلون أنفسهم شيئا فشيئا بالامبراطورية أوّلا جُنداً مرتزقة ثم اتحاداً فى نظام فيدرالى ، إلى أن أصبحوا فى عهد الامبراطور قسطنطين قادة إداريين وعسكريين . وظلوا على وفائهم إلى أن انقلبت الحال فى الامبراطورية ومُنيت بالهزيمة فإذا هم يتخلّون عنها . وكان هؤلاء الفرنجة قد اعتنقوا المسيحية فى ظل حكم كلوڤيس Clovis الذى عُمِّد فى عام ٤٩٦ وكُتب لهم أن يصبحو نواة أوربا فيما بعد . وكان اندماجهم ببلاد الغال الرومانية أوثق ما يكون حتى غدت حدودهم هى الخط الفاصل بين الشعوب الناطقة باللغات ذات الأصول اللاتينية Romance وبين الشعوب الناطقة باللغات الجرمانية .

وفى نهاية القرن السادس قاوم الفرنجة غزو اللومبارديين لإيطاليا وتمكنّوا فى آخر الأمر من وقف زحفهم . وفى بداية القرن الثامن عندما وليت الأسرة الكارولنجية[1] عرش الامبراطورية الرومانية المقدسة

---

(١) أسرة من الملوك الفرنجة Franks ومؤسسها فى القرن السابع هو پيپان القيصر أمير لاندن ، وكان يشغل هو وأسلافه من قبل منصب رئيس ديوان الأسرة الميروڤنجية ، ثم إذا به يستولى على العرش وينصّب من نفسه ملكا عام ٧٥١ . وقد توّج ابنه شارلمان امبراطوراً عام ٨٠٠ فبلغت الأسرة الكارولنجية فى عهده أوج قمّتها . غير أن هذه الامبراطورية ما لبثت أن قُسّمت فى عهد ابنه لويس (٨٤٣) بين أولاد لويس فاستقلت لوثيرا بلوثرينجيا ولويس الألمانى بألمانيا وشارل الثانى بفرنسا .

بعد الأسرة الميروفنجية[٢] كان شارل مارتل هو الذى ردّ الغزاة العرب إلى ماوراء البرانس واقفاً زحفهم على أوربا . ومن الغرابة بمكان أنه على الرغم من أن البابوية كانت مهدّدة بالغزو اللومبادى إلا أنها رفضت أن تتلقّى العون من بيزنطة التى كانت شقّة الخلاف بينهما واسعة و آثرت الاستنجاد بالفرنجة الذين قُدر لهم أن يكونوا حماة الغرب .

وهكذا كان التحالف الوثيق بين القوى الدينية والدنيوية هو الأساس الذى قامت عليه أوربا الحديثة ، كما كان أساسا لمحاولة إعادة بعث الامبراطورية الرومانية المقدّسة « الجرمانية » . والغريب أنه فى نفس الوقت ـ أعنى فى القرنين السابع والثامن ـ وطّدت اللغات ذات الأصول اللاتينية أركانها مُعْلنة بداية حضارة جديدة هى وإن كانت تُعزى إلى روما غير أنها حلّت محلّها وذهبت بمعالمها ، غير أن هذه الحضارة كانت تفتقر إلى فن ، ومن المعروف أنه أسهل على المرء أن يتّخذ قرارا سياسيا من أن يجتاز المخاض الروحى البطىء الخُطى الذى يقتضيه الفن ، ولهذا كان الفن لا يزال تغشّاه غمامة . وعندما تحدّدت الأسس التى ستنبنى عليها أوربا خلال القرن الثامن كان من الواضح أن أوربا تسعى إلى توطيد مكانتها فربطت ما بين سلطة البابا الدينية وبين سلطة البرابرة الغزاة الدنيوية بعد ما كان بينهما من نزاع . ولكى تمكّن البابوية لمركزها أضفت على « المدينة الخالدة » روما ما كان لها من مجد قديم متوارث . وكانت البابوية تعتقد فى مبدأ الأمر أنها مع انهيار الامبراطورية الرومانية ستنهار هى الأخرى معها ، ولم تكن تخال أنها سوف تنهض من جديد على أيدى البرابرة الغزاة ، ومن ثم أخذت تعزز مكانتها لتواجه برابرة الشمال وبيزنطة فى الشرق .

وكانت حال الفن أشبه ما تكون بالحال السياسية ، فلقد كادت التقاليد الفنية الرومانية أن تختفى وصار من الصعوبة بمكان أن تستردّ مكانتها السالفة بعد أن أخذت تتسلّل إليها عناصر من فنون البرابرة وفنون الشرق . وتكشف لوحات الفسيفساء فى إيطاليا ذاتها منذ القرن السادس إلى الثامن فى كل من روما ورافينا عن التّحول المضطرد من « التشكيلية » الرومانية إلى « الطراز الكهنوتى »[٣] البيزنطى . وبالرغم من أن أرضيات الكنائس ومذابحها كانت تُنْبى عن الصيغ المتشابكة المتضافرة التى كانت تزيّن الأرضيات الرومانية إلا أن طرازها كانت تمازجه روح البرابرة الفنية . كذلك سرى هذا التسلّل إلى فن العمارة مثلما سرى إلى الفنون التشكيلية ، وكان لا مناص من الانتظار حتى « عصر النهضة » لتطهير التقاليد الفنية الرومانية مما دخل عليها .

---

(٢) أسرة من الملوك الفرنجة Franks تُعزى إلى شخصية ميروفيوس شبه الأسطورية . وقد أسّس كلوفيس أحد ذراريه مملكة الفرنجة عام ٤٨١ ، وما لبثت هذه المملكة أن قُسّمت بعد وفاة كلوفيس بين ورثته إلى ممالك استراشيا ونويستريا وأوكيتانيا وبرجنديا وأورليان وباريس ، وما أكثر ما كانت هذه الممالك تتجمع وتتوحّد تحت قيادة واحدة . وفى النهاية بلغ الخمول بهؤلاء الملوك أن انقضّ عليهم رئيس الديوان بيبان القصير فاعتلى العرش عام ٧٥١ بعد أن أزاح آخر الملوك الميروفنجيين .

(٣) Hieratic كهنوتى ، وهو اصطلاح يُطلق فى الفن البيزنطى وغيره على أشكال الشخوص المحوّرة ذات الصرامة التى لا يُلتفت فيها ابتداء إلى الصفات الطبيعية بل إلى إسباغ القداسة على الشخص أو الشىء المراد تصويره (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية م.م.م.ث – لكاتب هذه السطور . لونجمان ١٩٩٠) .

ومثلما انتشرت روح الفن البيزنطى فى إيطاليا كما هى الحال فى رافّينا وصقلية وأمالفى انتشرت تقاليد الفنون الشرقية والفارسية فى بيزنطه ؛ فإلى جوار التحف العاجية والأنسجة الفاخرة غـزت موضـوعات الشرق الفنية وأشكاله وأساليبه الغرب الذى كان عاجزا عن إنجاز مثل تلك الروائع المترفة السخيّة ومن ثم حاول محاكاتها . وعندما كانت أسرة شارلمان ومن بعدها أسرة أوتو مشغولتين بتحقيق حلم الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ومحاولتين إضفاء سمة كلاسيكية تقليدية على المؤثرات الشرقية الوافدة، غدامن العسير التمييز بين ما هو من التراث الرومانى الأصيل وبين ما هو ساسانى شرقى وافد عن طريق بيزنطة . هذا إلى أثر الفن الإسبانى قبل الفتح الإسلامى ثم أثر الفن الإسلامى ذاته فى الأندلس الذى أثّر هو الآخر فيما كان للشرق من جولات فى هذا المجال . ومع هذا الخليط من المؤثرات المتنوعة كان على أوربا أن تجلُوَ موقفها ، فمضت روما جاهدة فى مطاردة المسيحية الأنجلوسكسونية ـ التى أسهمت فى صنعها التقاليد الكلتية المشربة بالتعاليم الجرمانية ـ واضعة فى مقابل منمنماتها وصُلبانها الزخرفية فنّا بندكتيّا رومانيّا ؛ فاستبدلت بالصيغ التجريدية المتشابكة لفائف واقعية ، وبزخارف خُرافيّ الحيوان أشكالا آدمية ، فلم يجد الفن الكلتى الجرمانى مكانا يلجأ إليه إلا بين آخر من كان من شعوب البرابرة وهم الفايكنج السكندنافيين الذين أصرّوا على الأخذ بهذا الفن حتى بعد اعتناقهم المسيحية فى عام ١٠٠٠ .

وثمة مفارقة نجدها فى هذا المجال ، فبينما ارتاح البندكتيون فى روما إلى ظهور الأشكال الآدمية من جديد لتقف فى مقابلة « حركـة تحطيم الصـور » البغيضة إليهم سـواء فى بيزنـطة المسيحية أم فى العـالم الإسلامى ، إلا أنهم لم يغالوا فإذا هم يرتضون الصيغ الزخرفية المتشابكة وصور الحيوانـات الأيرلنـدية العجيبة فى الأجزاء المزخرفة من مخطوطاتهم على أنها عنصر مساعد ملطّف يؤدى وظيفة زخرفية ، ومن ثم استمر تأثيرها خلال العصر الرومانسكى وكذا العصر القوطى . وفى الوقت نفسه استمر التيار الرومانى يتزايد ويتّسع جاعلا كل شىء وفق اتجاهه العام . غير أنه جرت فى المجرى الذى يجرى فيه هذا التيار مخلّفات الروافد التى تصبّ فيه ، فعلى حين كان تأثير البرابرة طاغيا على الفن الميروفنجى وعلى فن القوط الشرقيين خلال القرن السابع فى مجال صياغة المعادن ، لم يكن الأمر كذلك فى مجال العمارة التى كان لابد من أن تعود إلى فن العمارة الرومانى الذى امتزجت به تأثيرات شرقية وافدة ، حيث تجاور العمود الرومانى ـ بصرف النظر عمّا لحقه من تدهور فى بازيليكات القرنين الرابع والخامس ـ مع «العِقْد» الذى اقتبسته روما عن الشرق .

وكما كان الفن الكارولنجى محاكاة للفن الكلاسيكى القديم إلا أن الفنانين الجرمان أضافـوا إليه مسحة نابضة بالقوة حتى غدا يمثل مزيجا من ثقافات مختلفة فى غـربى أوربا هـو الأساس لفن العصـور الوسطى . وكان شرلمان[٤] قد أمر الأساقفة أن يرمّموا سائر الكنائس المتداعية فى مملكته وتجميلها بالذهب

---

(٤) شارلمان (شارل الأول ٧٤٢–٨١٤) هو أكبر أبناء پيپان القصير مؤسس الدولة الكارولنجية وحفيد شارل مارتل . وقد شارك أخاه كارلومان بعد وفاة أبيه إلى أن تولى عرش مملكة الفرنجة بعد وفاة أخيه عام ٧٧١ . والمعروف أن البابا قد استنجد به عام ٧٧٩ عندما اهتز كرسيه من تحته فهبّ لنجدته وكافأه البابا بأن توّجه امبراطورا عام ٨٠٠ . وقد أشرك شارلمان معه فى الحكم ابنه لويس الأول وعهد إليه بخلافته وتوّجه فى مدينة آخن منشأ الأسرة الكارولنجية .

والفضة والأحجار الكريمة ، كما شرع فى إقامة العديد من المبانى أهمّها قصر پالاتين بمدينة آخن والجسر الخشبى فوق نهر الراين عند مينْز . وذهب الفن الكارولنجى إلى مدى أبعد ، فجهد فى أن يعود إلى التقاليد الرومانية الكلاسيكية لا فى فن العمارة فحسب بل فى الفنون الزخرفية أيضا مثل المشغولات البرونزية والعاجيات المحفورة والمصوغات الزخرفية والطلاء بالميناء المحجَّزة (لوحة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) ، ولعل هذه الفنون الزخرفية هى الأساس الذى قامت عليه حركة النحت الرومانسكية العظمى ، وربما كانت المخطوطات المرقّنة هى أعظم ما خلّفته النهضة الكارولنجية ، (لوحة ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣)؛ هذا إلى انتشار لوحات الفسيفساء التى كانت تُقدَّم قربانا وتوضع على مداخل الكنائس شكرا لما يُسديه القدّيسون للناس من خير .

وقد انتهز شارلمان فرصة التحالف القائم بين سلطة الفرنجة الدنيوية وبين سلطة روما الروحية فأقْدم فى جُرأة على إنجاز البرنامج الذى كان قد وضعه البابا جريجوريوس الأكبر فى القرن السادس هو وبعثاته التبشيرية البندكتية . ومما هو جدير بالذكر أن شارلمان هو الذى بسط نفوذ البندكتيين فى الأديرة الكبرى بأوربا ، إذ كان يؤمن بأن الفن والثقافة ينبغى أن يكونا تعبيرا عن إيقاظ الغرب من غفوته ، كما انصرفت خطواته إلى بلوغ هدف واحد شامل هو القضاء النهائى على اللومبارديين وإخضاع الآفار والسكسون وإنشاء إقليم حدود إسبانى يكون سدّا منيعا أمام الغزو الإسلامى ، واستبدال الكتابة الكارولنجية بالحروف الإنشية [البوصية] uncial والطقوس الرومانية بالطقوس الغالية والعودة إلى الحضارة الرومانية المهجورة واستعادة فنونها الإنسانية والواقعية التى ما لبثت أن شقّت طريقها إلى العمارة والزخارف ، فحلّت صيغ أوراق الأكانثا ولفائف الكروم محل الصيغ المتشابكة وخرافىّ الحيوان فى ترقين المخطوطات .

ومع أن محاولة شارلمان خلق فن معبّر عن الروح الأوربية جاءت قبل الأوان إلاّ أنه أوضح لأوربا معالم الطريق الذى ينبغى أن تسلكه إلى ما شاء الله ، وهو نفس الطريق الذى شقّته منذ العصور الوسطى حتى عصر النهضة ثم عصر الكلاسيكية المحدثة ، والذى انتهى إلى بعث رؤية فنية متوائمة مع الطبيعة تسود فيها الأشكال الآدمية ، والى اطّراح الأسلوب الخطّى الديناميكى فى سبيل « الشكل » والكتلة والتكوين الفنى الساكن ، والى فرض طراز يتفق مع العقل والمنطق . غير أنه منذ عام ٨٨٨ أخذت امبراطورية شارلمان الفسيحة الممتدة من نهر الإلب شرقا إلى برشلونة غربا ومن الدانمرك شمالا إلى مونت كاسينو جنوبا تنحلّ وتتفكّك ، ولهذا جاء فنها تعبيرا عابرا وإرهاصة بما سيقع بعدُ ، وذلك لأنه كان فرضاً فرضته السلطة لا تطوّرا تدريجيا ، ومن ثم لم يوفّق الفن الكارولنجى إلى الانتهاء إلى نظرة فنية تركيبية ، فلقد حاول أن يكون كلاسيكيا وخال أنه أصبح كلاسيكيا لما كان منه من اتخاذ نماذج كلاسيكية ، ولكنه لم يفطن إلى ما كان لا يزال مترسّبا من تقاليد الشرق البيزنطية وتقاليد البرابرة . وما من شك فى أن النيّة كانت صادقة جليّة إلا أن النتيجة جاءت خليطا مهجّنا . وما كادت أزمة تحطيم الصور تنتهى على أيدى أسرة الأباطرة المقدونيين فى بيزنطة خلال القرن التاسع حتى نشأت حركة « إحياء كلاسيكية » فى بيزنطة هى الأخرى كما مرّ بنا حيث أسفرت عن نتائج مماثلة .

ولقد اتخذ شارلمان من آخن « إكس لاشاپل » ـ ولم تكن فى نطاق مملكة الفرنجة Frankish Kingdom بل كانت فى نطاق الشعوب الناطقة بالألمانية ـ عاصمة لامبراطوريته التى مدّ رقعتها حتى إيطاليا جنوبا ونهر الإلب شرقا فى قلب جرمانيا التى كانت قد دانت بالمسيحية لتوّها أو على الأصحّ فرضها عليها شارلمان

لوحة ١ . فن كارولنجي . تمثال القديس فوا . نهاية القرن ١٠ . كونك .



<

لوحة ٢ . فن كارولنجي . تمثال منمنم لشرلمان ممتطياً جواده . متحف اللوفر .

فرضا . وبهذا يكون قد نقل مركز الامبراطورية بعيداً عن الغرب إلى قلب عالم البرابرة ، فأصبحت أوربا الحديثة - والتي كانت تتلهف إلى عودة أمجاد روما - چرمانية .

وقد شاء القدر بعد تقسيم امبراطورية شارلمان عام ٨٨٨ أن يتداعى القسم الفرنجي منها ويأخذ فى الانحلال ، ولم يستطع أن ينهض من حديد إلا مع نهاية القرن العاشر على يد هيو كاپت Hugh Capet . وكان اختفاء الكارولنجيين منذ عام ٩٨٧ فى لوثرينجيا الجرمانية مما مهّد لظهور أوتو الأول(٥) واستيلائه على

---

(٥) أوتو الأكبر (٩١٢–٩٧٣) تولى الملك فى ألمانيا بعد وفاة أبيه هنرى الأول . وحين استنجد به البابا عام ٩٦٢ سارع إلى نجدته فتوّجه البابا امبراطوراً للامبراطورية الرومانية المقدسة التى تشمل ألمانيا وإيطاليا . وقد استمرت هذه الوحدة السياسية إلى عام ١٨٠٦ حين تنازل فرنسيس الثانى عن لقبه الامبراطورى . ويذهب بعض المؤرخين إلى أن الامبراطورية الرومانية التى أسسها قيصر أوغسطس لم تنته بغزو القوط لروما بل توقّفت فحسب عندما تنازل آخر امبراطور رومانى عن عرشه عام ٤٧٦ ، ثم جاء شارلمان لإحيائها عام ٨٠٠ إلى أن بعثها أوتو الأول من جديد عام ٩٦٢ ، ومن ثم فإن شارلمان وأوتو هما وريثا أوغسطس الشرعيان . ويذهب البعض الآخر من المؤرخين إلى أن أباطرة الدولة الرومانية الشرقية [بيزنطة] هم أصحاب الحق الشرعيون فى اللقب الامبراطورى .



السلطة ، كما ترتب على غزوات الفايكنج التى اتجهت بصفة خاصة إلى ما أصبح بعدُ دولة فرنسا أن انتقلت المراكز الثقافية إلى قلب الامبراطورية الجرمانية وإلى تخوم إيطاليا . وعلى حين أنشأ الفايكنج دوقية نورماندى بفرنسا تعرضّت الامبراطورية الجرمانية لزحف موجة بربرية أخيرة هى موجة الماجيار التى استمرت من ٨٦٢ إلى ٩٧٠ . وهكذا تضافرت كل العوامل على انتشار الفوضى فى أوربا ، فحلّ محل التحالف بين مملكة الفرنجة ــ التى كانت منذ زمن طويل قد تقلّدت بتقاليد الرومان ــ والبابوية تحالفٌ مع ألمانيا ، التى كانت ما تزال قريبة العهد بأصولها البربرية .

وما لبث الأوتونيون أن أحيوْا أفكار شارلمان حتى لقد أمر الامبراطور الشاب أوتو الثالث المشتعل حماسة به بإخراج جثمانه من قبره ليصلّى أمامه فى عام ١٠٠٠ ، وكان قد تُوِّج مثل أبيه وجدّه من قبل فى روما . وكانت لاستعادة الامبراطورية على يدى أوتو الثالث أهمية رمزية ؛ فهو سليل بيت الزعامة الجرمانية فى سكسونيا التى كانت ما تزال قريبة العهد بالوثنية ، كما كان ابن الامبراطورة البيزنطية ثيوفانو ، ثم كان أن اتخذ هذا الملك الشاب الذى تجرى فى عروقه الدماء البربرية واليونانية من روما عاصمة له وسكّ نقودا تحمل شعار « إحياء الامبراطورية الرومانية » Renovatio Imperii Romani . ويتضح تعقّد هذه الحقبة وفنونها من تطلّع الفن الأوتونى إلى إحياء الكلاسيكية ممزوجة بعنفوان الفن الجرمانى وحدّته إلى جوار سمات الفن البيزنطى المطبوع بالتأثيرات الشرقية . وهكذا أصبحت أوربا من جديد مركز التقاء لتأثيرات متضاربة حالت دون الفن الأوتونى وبين أن يظفر بالتعبير عن شخصية متميزة كما كان يأمل . وأهم أعمال النحت فى مستهل القرن الحادى عشر هى الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلدزهايم ، (لوحة ١٤) ثم قلّة نادرة من التصاوير حفظها لنا الزمن .

وليس ثمة شىء غير المخطوطات المرقّنة هى التى نلقن عنها فكرة عن التصوير أيامها . وكان أسلوب التصوير تهمين عليه القوى السياسية المسيطرة من خلال پورتريهات الأباطرة والملوك والأمراء وزوجاتهم ، وكذا ما كان من رسم شخصيات نسائية ترمز للدول الخاضعة للامبراطور . وكانت أهم دار نسخ فى مدينة ريخناو على بحيرة كونستانس ، ومنها أشعّت على مراكز النسخ الأخرى من خلال مخطوطاتها ونُسّاخها (لوحة ١٥ ، ١٦) . وقد حملت العاجيّات المحفورة سمات العصر الكارولنجى ، كما نشطت أعمال صياغة الذهب والمشغولات المعدنية فى تمثيل الشكل الآدمى والتعبير عن كتلته وبثّ الحيويّة فيه (لوحة ١٧) .

كانت تلك محاولة أخرى ولكنها كانت محاولة مصطنعة لأنها افتقدت العنصر الموحّد فاستنفدت ذاتها من غير أن تحقّق طموحها . وهكذا تطلّعت العيون إلى روما على أنها الملجأ الأخير ، ولا غرو ففى ماضيها الحل المنشود ، ولكن دون جدوى ، إذ نرى أنه فيما بين عامى ٨٦٠ و١٠٠٠ لم يُشيَّد مبنى واحد فى روما وكذا لم يُرمَّم أثر واحد . وعلى النقيض من ذلك نشأت فى العالم المسيحى سلطة جديدة هى سلطة نظام أديرة كلونى التى وضع أسسها القديس أودو سنة ٩٣٠ بعد عدة إصلاحات لحقت بنظام البندكتيين .

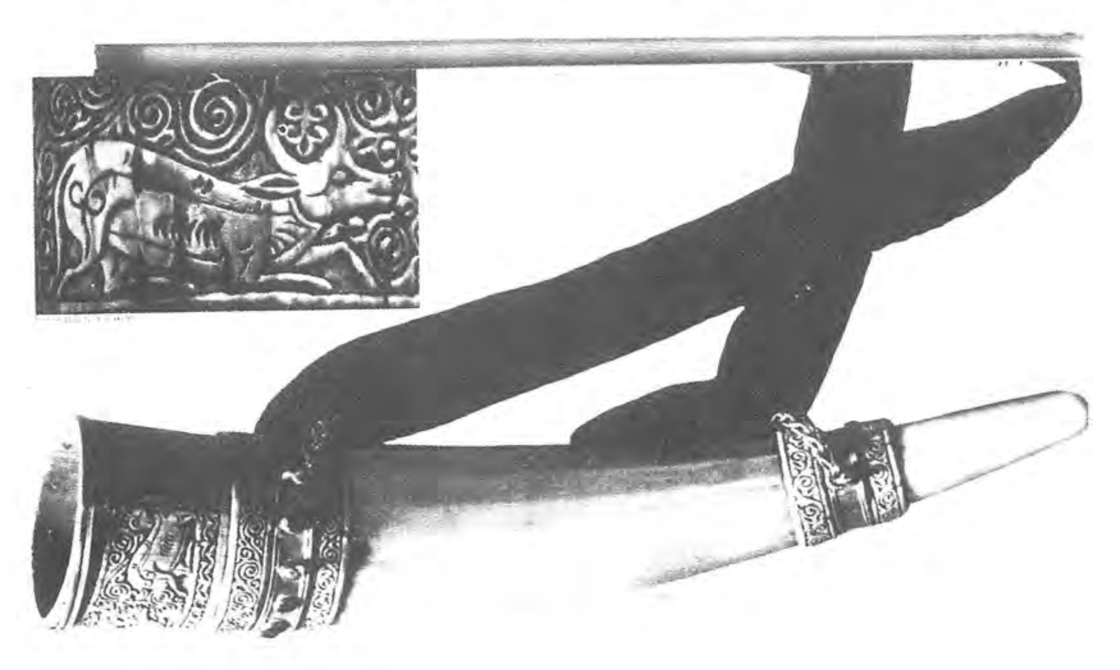


لوحة٣ . فن كارولنجى . عملة فضية تحمل بورتريه شارلمان . القرن ٩ .

لوحة ٤ . لوح فضى مطلىّ بالذهب مزيّن بنقوش ناتئة من ضريح شارلمان فى مدينة آخن . ويمثل مشهد الإمبراطور وهويجفف دمعه بعد أن انتهى إليه نبأ مصرع فرسانه فى رونسيڤالس بجبال البرانس (١٢١٥) .

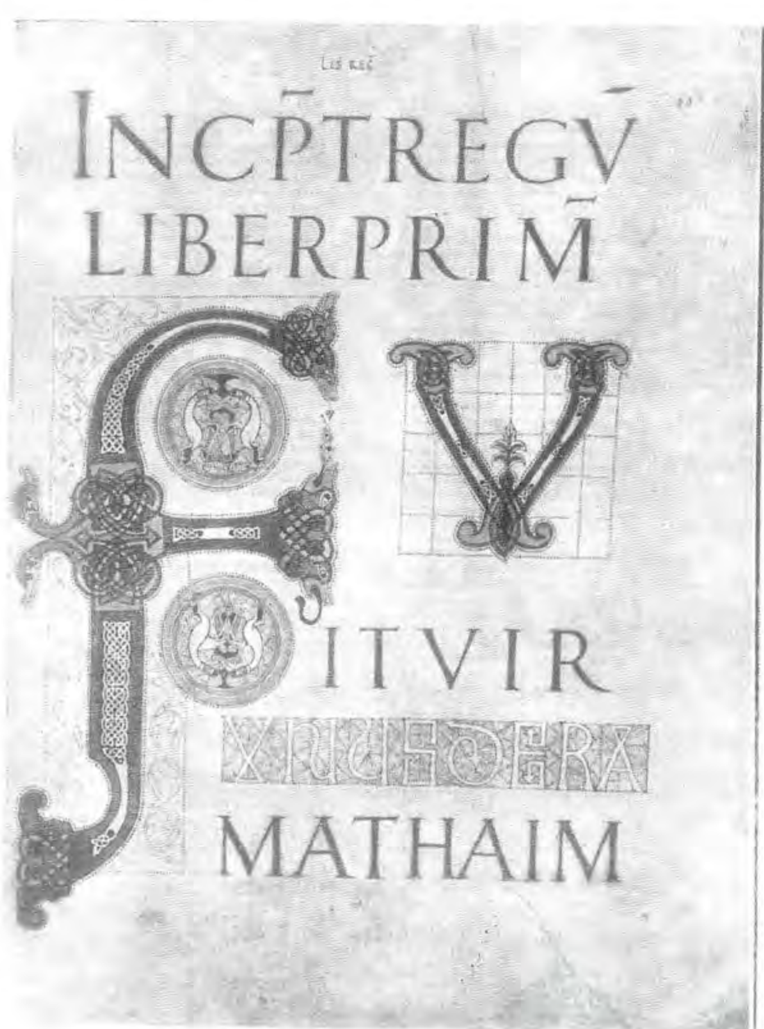


لوحة ٥ . فن كارولنجى . بوق شارلمان للصيد وتتجلى فيه النقوش المحفورة (أعلى) . من العاج . عام ١٠٠٠ ، ويحكى أحد أحداثّ ملحمة رولان .

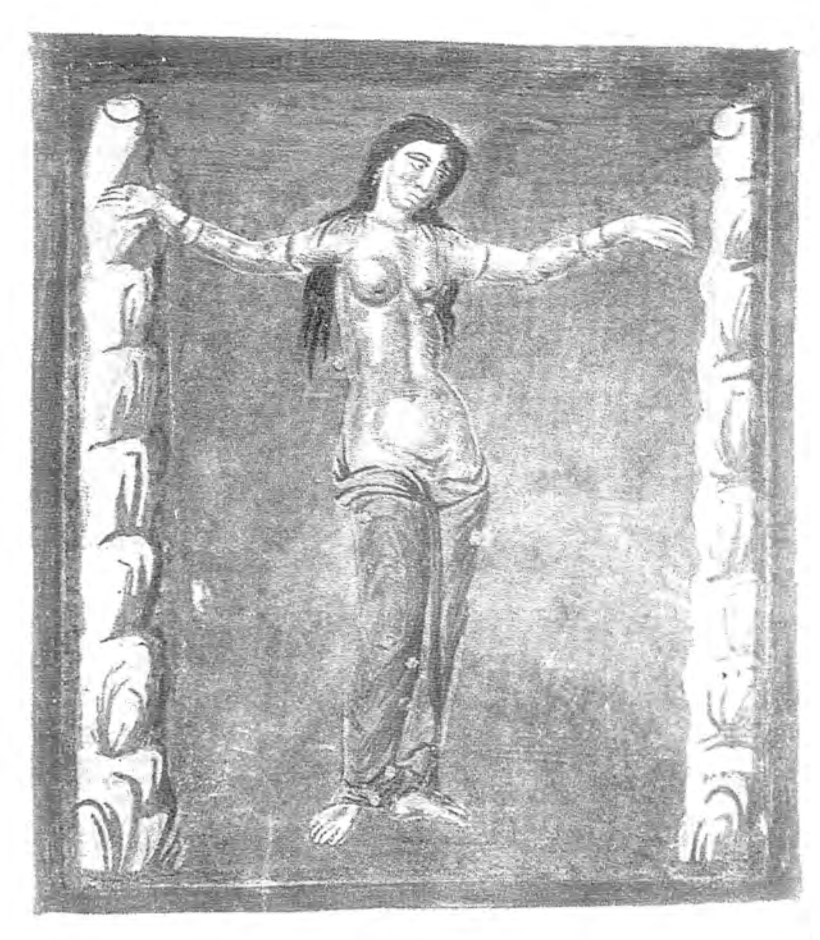




لوحة ٦ . فن كارولنجى . تصويرة من كتاب للمزامير من القرن ٩ تمثل فرساناً مدرّعين وجنوداً من المشاة أثناء حصارهم لمدينة محصّنة .



لوحة ٧ . صفحة من إنجيل تم نسخه بعد قرن من وفاة شارل الأصلع حفيد شارلمان ، يتجلى فيها تأثير التقاليد الأيرلندية والأنجلوسكسونية .



لوحة ٨ . الكوكب أندروميدا ، وما أشبهها بتصاوير پومپي الكمپانية . مخطوطة فلكية من منتصف القرن التاسع .

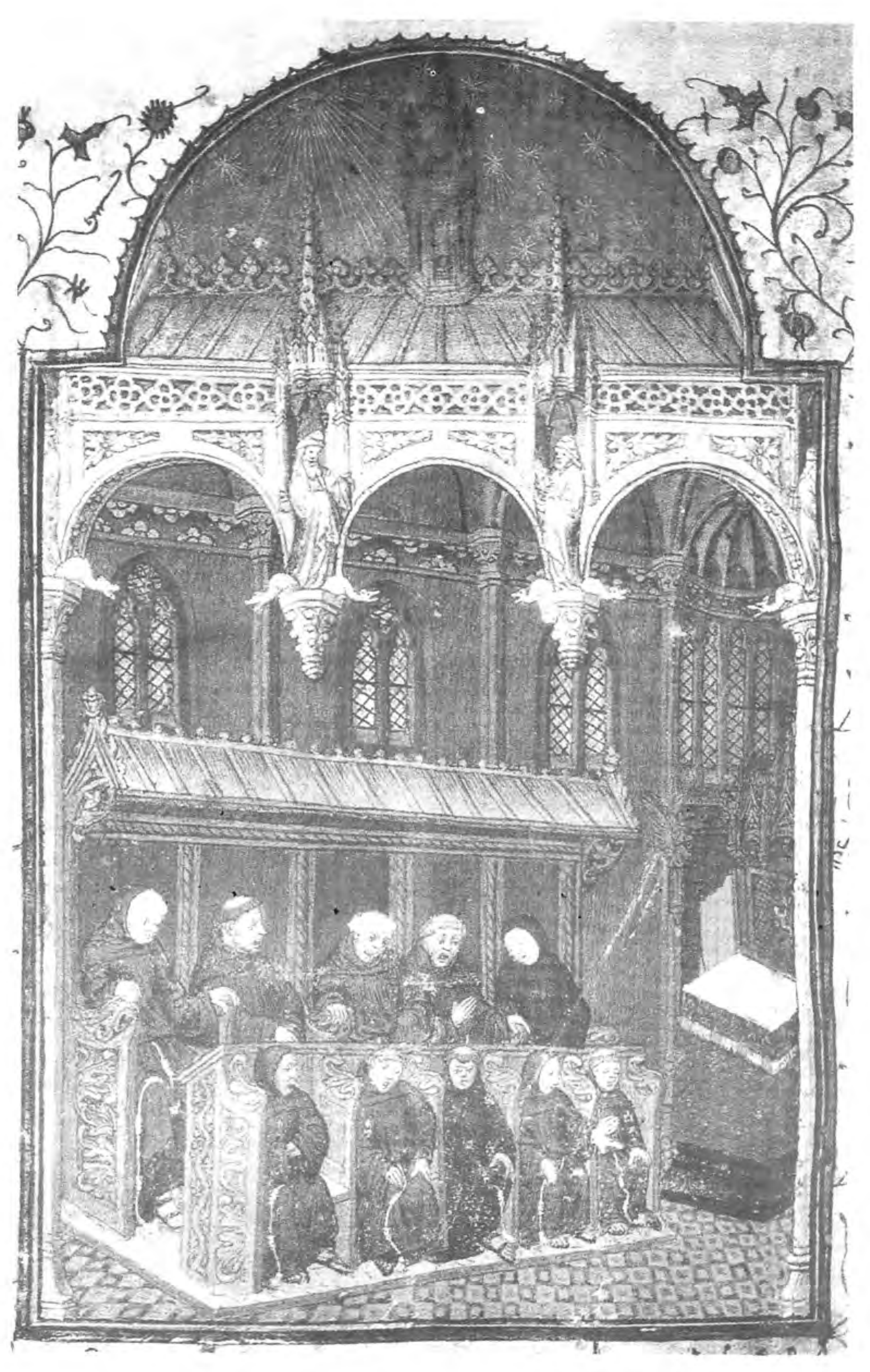
لوحة ٩ . الكوكب إريدانوس أحد أرباب البحر ، مشكَّل بحروف رومانية . مخطوطة فلكية من منتصف القرن التاسع .



لوحة ١٠ . فن كارولنجي . رمز قواعد اللغة اللاتينية (أول الفنون السبعة) تلقى درساً على تلاميذها . مخطوطة من القرن العاشر .



لوحة ١١ . فن كارولنجي . البابا ليو الثالث يتوّج شارلمان إمبراطوراً . حوليات القديس دني . دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ١٢ . فن كارولنجى : رهبان يرتلون أورادهم بالكنيسة . مخطوطة بالمتحف البريطانى (١٤٣٠) .



لـوحـة ١٣ : فن كـــارولنجى : راهبـــات فـرانسيسْكيّـات ينشـدن بـالكنيسـة وقـد استعنّ بكتـاب القـداس ، إذ لم يكنّ مطـالبـات بحفظ التراتيل مثل الـرهبـان الـذين كـان يتعين عليهم حفظها عن ظهر قلب .



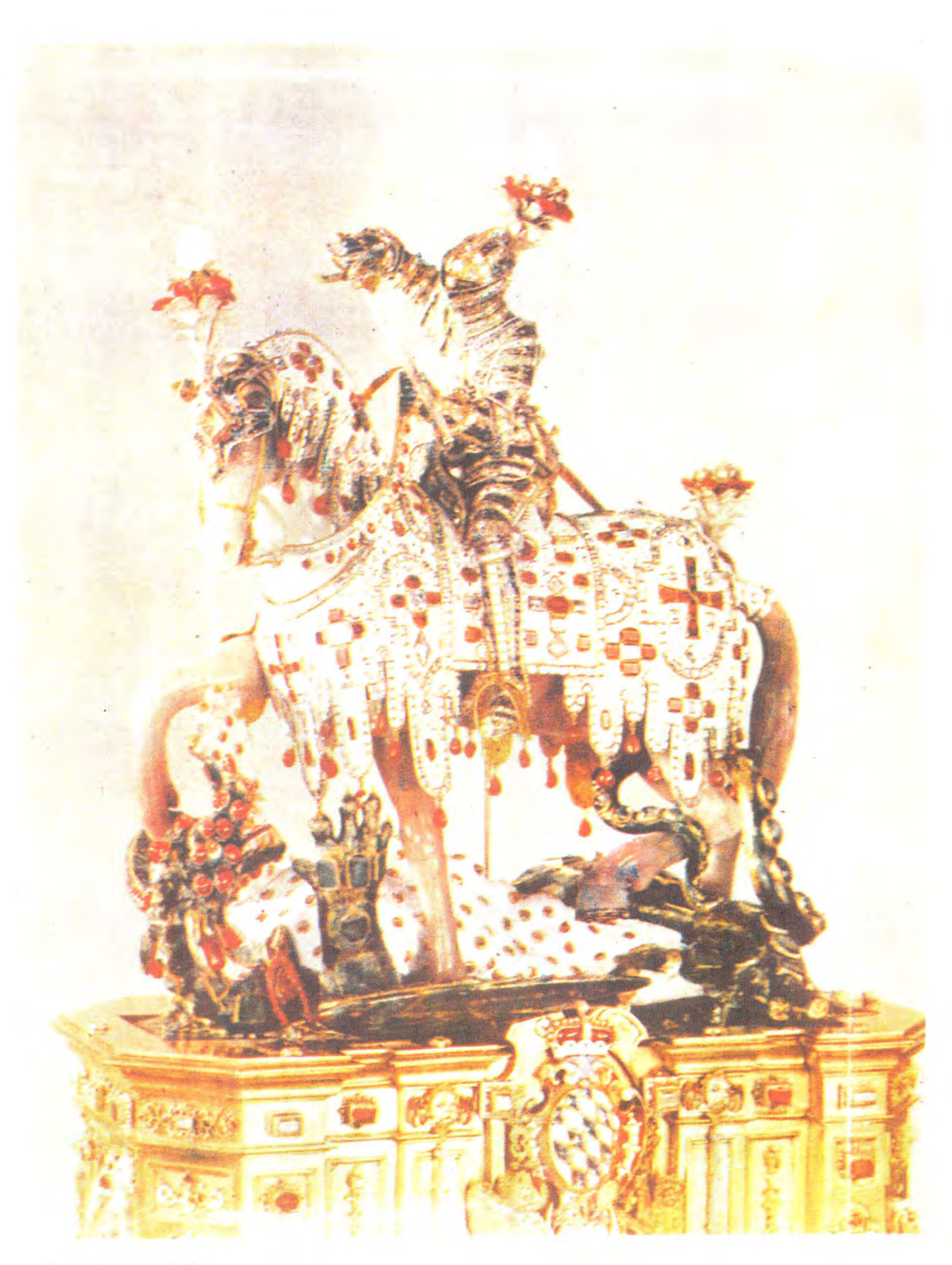
لوحة ١٤ : فن أوتـونى : خلق حـواء . تفصيل من الأبواب البرونزية بكاتدرائية هيلدز هايم ١٠١٥م



لوحة ١٦ : فن أوتـونى : عـاصفـة على بحيرة جنّـاسر (طبريـة) . كولونيا .



لوحة ١٥ : فن أوتـونى : منمنمة لـلامبراطور أوتـو الثانى (أو الثالث) تحيط بـه تجسيـدات أنثـويـة لأقسـام امبراطـوريتـه الأربعـة . القـرن ١٠ أو ١١ .



لوحة ١٧ : فن أوتونى :
تمثال القديس جورج
الفارس . من الذهب
والمينا والماس واللآلى
والياقوت والزمرد .

الفصل الأول

الفن الرومانسكى

طراز الأديرة الرومانسكى

اجتمعت كلمة الأديرة من شتى النواحى فى فرنسا وغيرها حول « كلونى » التى اشتهرت باسم « روما الثانية » ، وكانت أول كنيسة أنشئت فى هذا الموقع فى سنة ٩٨٥ ولم تكن من الكنائس العظمى ، إذ كانت عظمى الكنائس هى كنيسة القديس هوجو التى أنشئت عام ١٠٨٨ ، وبها بدأ الفن الرومانسكى . ومن كلونى موقع هذه الكنيسة بإقليم برجنديا عمّ الفن الرومانسكى الذى وحّد الفن الأوروبى بعد ما كان هناك من تضاربات عانى منها الفن الميروفْنجى ثم الكارولنجى ثم الأوتونى .

وبانتهاء غزوات البرابرة المتتالية : الغزو النورماندى فى القرن التاسع ، ثم الغزو الهنغارى الذى انتهى فى القرن العاشر إلى إقليمى لانجدوك وشامپانْ الفرنسيين ، أتيح لفرنسا مع ظهور أسرة كـاپت Capet أن يكون على يدها التوازن والرخاء الاقتصادى اللذين كانا القدوة التى يُؤتسى بها فى العالم المسيحى كله .

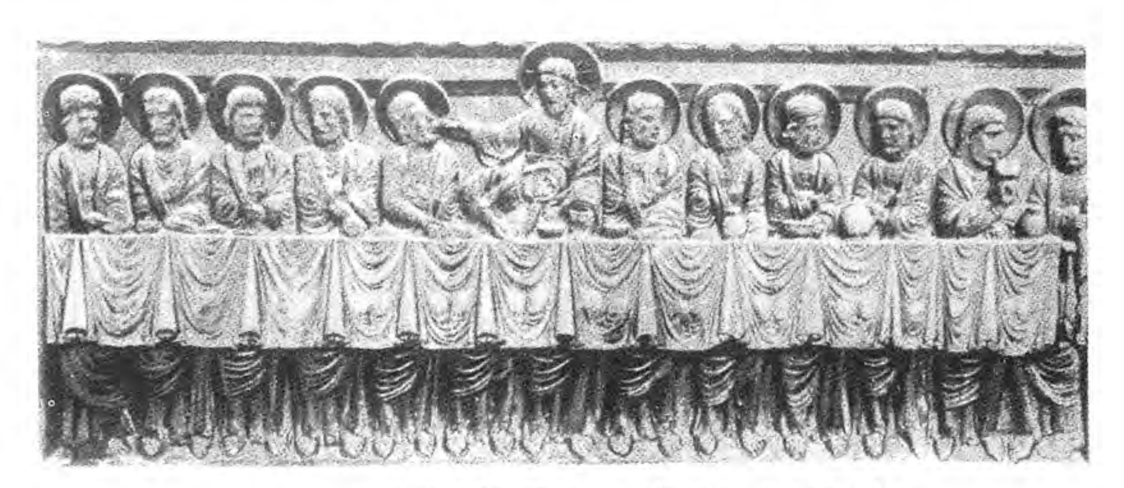
وكان الڤايكنج قد اعتنقوا المسيحية ، ودان الصقالبة للكنيسة الأورثوذكسية ، وتوقّف زحف البرابرة من المجر بعد أن اتخذوا المسيحية دينا ، كما كان فى الحج إلى سانتياجو دى كومپوستيلا ما وطّأ لتحرير إسبانيا من أيدى العرب . ثم كانت بعد هذا الحروب الصليبية التى بدأت مع نهاية القرن الحادى عشر . هذه الأحداث جمعاء هى التى مهّدت للحضارة الأوربية أن تستقر وتذاع ، غير أن هذا الذيوع سواء أكان فى إسبانيا أم فى الأراضى المقدسة لم يقف بين الأوربيين وبين أن يتعاملوا مع الشرق بشتّى الوسائل ، الأمر الذى زاد أثرا عن ذى قبل بسبب التبادل التجارى ثم الحج إلى الأراضى المقدسة ثم الحروب الصليبية . وفى الوقت عينه ظهر أدب الملاحم التى تتناول المآثر البطولية ، كما ظهرت آراء رجال الدين فى كل من تُور

وشارتر وباريس ، ثم ظهر بعدُ الفن الرومانسكى ، فغدت أوربا تدرك مالها من قوة وحضارة . ومنذ ذلك الحين كُتب لفنها أن يعيش ويبسط ظلّه على الجميع بعد أن ربط بين الاتجاهين المتباينين المتصارعين : الفن الأيرلندى التجريدى والفن البندكتى الرومانى التشخيصى .

ولكل فن تقنيّته التى تسود ما ساد هذا الفن ، ومن هنا سادت تقنيَّة البحر المتوسط وهى النحت، التى أملتها البيئة والتى جاءت مطابقة للجسد الإنسانى ، وإذا بفن النحت يطغى على فن العمارة الذى أخذ عنه قواعد النسب بل وبعض أشكاله مثل تماثيل الكارياتيد. وكذا نرى تقنية الزخرفة تسود فن البرابرة ، وهو ما يتجلّى فى صياغة المعادن ونسج الأنسجة ، حيث « الخطّ » فيها لا حدود له . وإذا النحت والتصوير يذوبان ويندمجان فى الصيغ الزخرفية التى يشيع فيها «الخطّ» ، وإذا ما سادت تقاليد البحر المتوسط اليونانية الرومانية ذابت الزخرفة فى فن النحت ، وهو ما نراه فى فن صياغة المعادن الكارولنجى الذى أخضع الصيغ الهندسية لمقتضيات النحت البارز مُبشّرا بمولد أشغال البرونز الأنيقة على أيدى الفنانين الرومانسكيين ، فإذا نحن نرى انبعاث المفهوم اليونانى الرومانى فى أبواب كاتدرائية هيلدز هايم بألمانيا (١٠٠٨-١٠١٥) ثم فى المداخل المهيبة Portals لكاتدرائية بيزا (١١٨٦) حيث يبدو التجسيم الطبيعى المدوَّر للشكل الآدمى مبرزا للمشاهد رشاقة الجسد الحيّ .

كان الحل الرومانسكى مزيجا من الزخرفة والنحت معا ، وعلى رأس ما حقّقه الفن الرومانسكى أنه لم يُؤْثر اتجاها من الاتجاهين المتضاربين واحدا على الآخر ، وهما اللذان كانا السبب فى انقسام فن العالم الغربى . فلقد وحّد بينهما فى نسق واحد ظل موصولا بالمعتقدات المسيحية التى سادت فى القرون الأولى والتى أوّلت العالم المادى بأنه ليس غير رداء رمزى ملموس ووسيلة إلى عالم الروح ، وهو نفس الاتجاه البيزنطى ، ولم يتعارض الدور الرئيسى للعمارة فى الفن الرومانسكى مع هذه الروح قط . وإذ كانت العمارة معنيّة تقليديا بالأشكال النظرية البحتة مثل متوازى الأضلاع والمثلث والدائرة ، لذا غدت هى الفن الرومانى الوحيد الذى يمكن أن ندعوه تجريديا ، وبها أصبح فى الإمكان احترام سيادة العقل على المادة ، كما جمعت فى تناغم وتوافق الصيغ الرومانية والبيزنطية معا . وكان هذا عسيراً مع فن النحت الذى حظى بعناية الفنان الرومانسكى عناية فائقة فمال به فى أناة إلى شيئين ، أولهما النقش الشديد البروز وثانيهما التمثيل الطبيعى للجسد الإنسانى بالرجوع إلى التقاليد الرومانية ، وهو الاتجاه الذى كانت له اندفاعته الأولى بفضل الفن الكارولنجى .

غير أن الفن الرومانسكى لم يتح للنحت ـ الذى كان بإزائه لا يعدو غير زخرفة للعمارة فحسب ـ أن يمضى مستقلا بذاته ، أعنى أن يمضى بلا توافق بينه وبين بقية الفنون المعاصرة ، ومن ثم اعتمد على تطبيق القوانين الهندسية والعقلانيّة التى كانت من قبل مقصورة على الزخرفة ، وهو الأسلوب نفسه الذى استخدمته بيزنطة فى التصوير وأعمال الفسيفساء ، غير أن تلك القوانين سرعان ما استحوذت على الطراز البيزنطى لطبيعتها الثنائية البُعْد ، ولِما كان من إيثار التصميم الفنى للصيغ الخطّية . وكان الاستسلام لمتطلّبات الزخرفة من الصعوبة بمكان فى مجال النحت ، وذلك لوجود البُعد الثالث وهو العمق الذى ينبنى عليه التجسيد وبروز السطح ليشكّل فراغا ثُلاثىّ الأبعاد ، فلم يعد سلسلة من الصور تغشّى الجدران الداخلية كما هى الحال فى بيزنطة ، بل غدا بروزات ناتئة فى الفراغ لإضفاء الحيوية على المبنى من الخارج . ولذلك كان لا مناص من المواءمة بين الكتل البارزة بدلا من المواءمة بين التصميم واللون كما كانت الحال

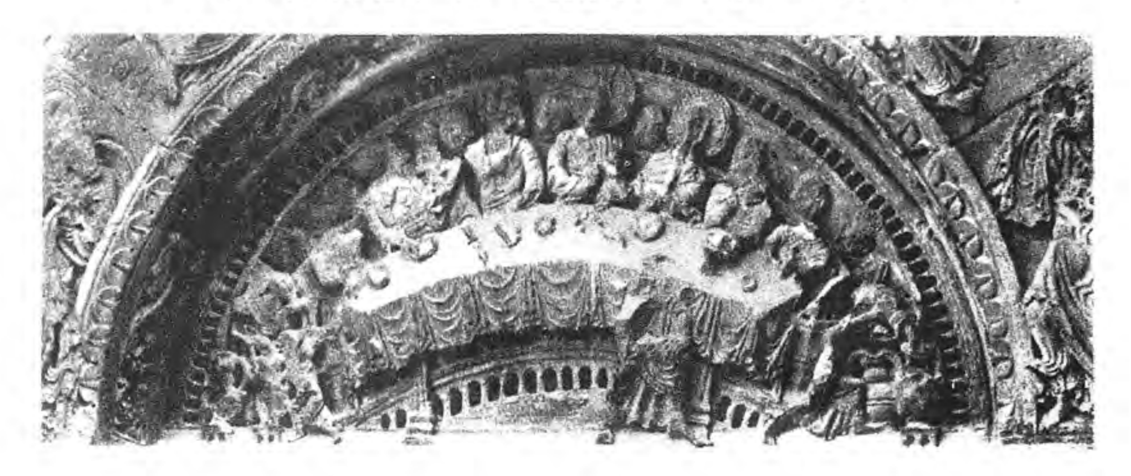


لوحة ١٨ . مشهد العشاء الأخير . مدخل كاتدرائية مودينا . القرن ١٢



لوحة ١٩ . مشهد العشاء الأخير . حشوة العقد بمدخل كنيسة القديس بنيجنوس بديچون فى برجنديا . القرن ١٢ .

لوحة ٢٠ . مشهد عرس قانا . مدخل كنيسة القديس فورتونوس « المحظوظ » بشارليو فى برجنديا . القرن ١٢ .

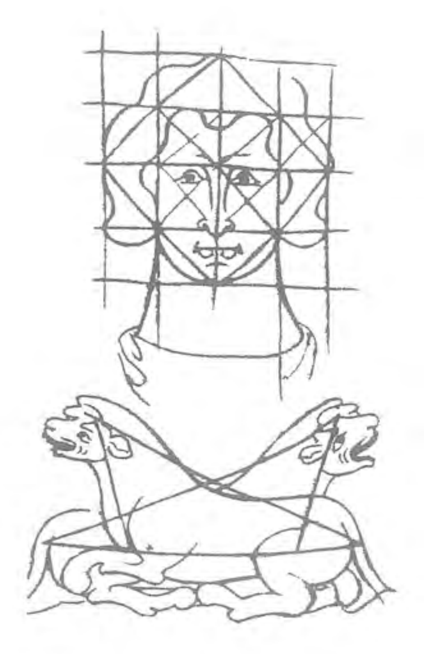


من قبل . وهكذا غدا النحت الرومانسكى فى النهاية مما يتقبّله قانون نحت الأجسام البشرية أى الفن التمثيلى ، كما يتقبّله أيضا قانون الزخرفة وهو القائم على تطبيق القوانين العقلانية . وعلى الرغم من أن النحت فن عنايته كلها بالكتلة فلقد غدا بعدُ جزءا أساسيا من الجدار الذى كان قبلُ مجالا للزخارف . وقد ذهب فوسيون Focillon إلى أن الفن الرومانسكى يخضع لمبدأين ، أولهما أن المشاهد المنحوتة تدين فى تكوينها لشكل الإطار الذى ينتظمها ، ومثّل لذلك بمائدة مشهد العشاء الربّانى أو مشهد عرس قانا . فإذا كان الإطار الذى ينتظمها مستطيلا جاء ترتيب رؤس الشخوص يتفق مع شكل المستطيل (لوحة ١٨) ، وإذا كان الإطار مستديرا كما هى الحال فى حشْوة العِقد تدرّجت الرءوس هرميا (لوحة ١٩) ، وإذا كان الإطار شبه دائرى كما هى الحال فى مداخل الكاتدرائيات اتخذت المائدة والشخوص شكلا شبه دائرى (لوحة ٢٠) . وثانيهما تكون فيه الشخوص على شكل هندسى ذى طابع زخرفى جلىّ يحدّد قوامها . ويتجلّى فى (اللوحة ٢١) التوزيع الجامد الذى يوجبه شكل تاج العمود ، ولذا اعتاد الفنانون فى أواخر العصر الرومانسكى أن يصمّموا منحوتاتهم وفق أشكال تجريدية مبسّطة (شكل ١) .

كذلك ظهر فى الفن المسيحى شكل جديد هو الهالة المستديرة Nimbus التى ما لبث أن استطالت ، وقد يكون هذا لتتواءم مع منظور نصف القبة ، ولذا اتخذت شكلا لوزيا أسماه الإيطاليون « ماندورلا » mandorla ، التى أخذت بدورها تتكيّف مع الشكل الآدمى (لوحة ٢٢) . وهكذا تضافر الحسّ الشمالى « الخطّى » وحسّ البحر المتوسط « الهندسى » للوصول بالفن الرومانسكى إلى تغشية الأسطح بالتوزيعات الزخرفية . ومن ثم أصبح موضوع « المسيح فى جلاله المحاط بملاكين » الذى طالما استخدم فى مشاهد « صعود المسيح » بصفة خاصة باعثا لظهور التلاعب بين الخطوط الذى تُسفر عنه صور الملائكة وأجنحتهم . ثم ما لبثت هذه الخطوط أن تكيّفت مع شكل الهالة اللوزية « ماندورلا » وأخضعتها لشكل الإطار الذى ينتظمها سواء أكان تاج عمود أم حشوة عقد (لوحة ٢٣) . كذلك كان الأمر فى المخطوطات فقد استخدم المصوّرون فى منمنماتهم خيالهم التشكيلى آخذين « الماندورلا » نقطة ابتداء ، فنرى عرش العذراء تستحيل به « الماندورلا » إلى دائرتين متداخلتين (لوحة ٢٤) أو يتضاعف عددها فى دوائر متداخلة (لوحة ٢٥) .

وهكذا وجد الفن الرومانسكى حلاًّ وسطا بين الموقفين المتباينين ، موقف روما التى كانت تعدّ النحت فنا رئيسيا مستقلا بذاته ، وموقف البرابرة الذى يرفض النحت فنا ، قانعا باستخدامه تابعا للزخرفة . وفضلا عن ذلك مكّن هذا الحل الوسط للفن الرومانسكى من أن يتبنّى عنصرين نميا وترعرعا فى فن البرابرة وفنون الشرق ، كان من العسير التوفيق بينهما فى ظل الجهود المبذولة لإحياء النحت الرومانى . فقد أخذ الفن الرومانسكى نماذجه من مصدرين ؛ أولهما الأنسجة الشرقية بزخارفها الفارسية التى واصلت تقاليد فنون ما بين النهرين ذات سلسلة الشخوص الجامدة المبنية على تماثل رسوم الرنوك . وثانيهما صور خُرافىّ الحيوان التى أدمجها البرابرة السكندناڤيون والأيرلنديون فى الديناميكية المدوّمة لتصميماتهم الفنية . وكان أن غزت هذه الوحوش الغريبة التى تبنّاها الفن الرومانسكى العصور الوسطى وإن أثارت سخط بعض رجال الدين على أنها رمز استفزازى من العالم المناهض للمسيحية وللتقاليد الرومانية .

وهكذا أسفر هذا التراث الثلاثى المتباين : تراث روما الذى لم يفتُر عن التمكين لمركزه ، وتراث بيزنطة والشرق الأدنى الذى ما فتىء يتعمّق أكثر فأكثر ، وتراث البرابرة الذى لم تعف آثاره نهائيا ؛ أسفر



شكل ١ : رسم لڤيار ده أونكور . القرن ١٣ . دار الكتب القومية بباريس .

لوحة ٢١ : تاج عمود فى دير القديس برتران . لانجدوك . القرن ١٢ .



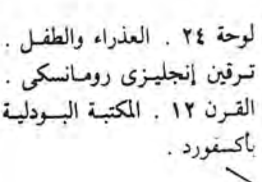


لوحة ٢٢ . المسيح فى جلاله . لوحة عاجية . القرن ١١ . متحف فكتوريا وألبرت بلندن .



لوحة ٢٣ : المسيح فى جلاله يحيط به ملاكان متظاهران . تفصيل من حشوة عقد فى كنيسة بمدينة آنزيلو دوك Anzy Le Duc ببرجنديا القرن ١٢ .





لوحة ٢٤ . العذراء والطفل . ترقين إنجليزى رومانسكى . القرن ١٢ . المكتبة البودلية بأكسفورد .

>



<

لوحة ٢٥ . القديس متى . ترقين أوتونى من أناجيل أوتو الثالث . حوالى عام ١٠٠٠ . دار الكتب الباڤارية فى ميونخ .

هذا التراث أجمع عن توازن جديد لم يكن فى الحسبان ، ما لبث أن أخذت به بلاد مختلفة هى التى كانت الأساس لأوربا الجديدة ، ومنذ ذلك التاريخ أصبح لأوربا فن يُنسب إليها . وبظهور الفن الرومانسكى كان للغرب أخيرًا فن مركّب من عناصر متعدّدة لـه دوره الوظيفى والعضوى . وكانت ثمـة خطوة أبعد مدى نشأ فيها عن هذا الاتجاه فن جديد يبشّـر باطـراح التقاليد الرومانية والبيزنطية السابقة ، وهو ما اصطلع به الفن القوطى الذى كان شأنه شأن الفن الرومانسكى ، نشأ أول ما نشأ فى فرنسا ثم تطوّر ، وعن فرنسا توزّع فى سائر البلاد يؤكد ما لفرنسا من مركز أول فى مجال الثقافة والفن بـأوربا ، نافستها فيه إيطاليـا على مـدى قرنـين خلال عصـر النهضة . وعـلى حين يـذهب الألمان إلى أن الـطراز الرومانسكى مأخوذ عن الطرز المعمارية فى شمال أوربا التى ترجع إلى حقبة هالشتات[٦] وحقبة لاتين[٧] والذى ما لبث أن تجلّى فى طراز الباروك بشمال أوربا ، وقد يكون ثمة شىء من الحقيقة فى هذه النظرة ، فثمة نظرة أخرى إلى جانب هذه النظرة الألمانية هى النظرة الفرنسية التى تقول بأن الفن الرومانسكى كانت نشأته بجنوب فرنسا حيث عاش وتطور أمداً طويلا وحيث كانت معالم الفن الرومانى أشدّ ما تكون تأثيرا ، كما أن الفن القوطى كان أول ما نشأ فى شمال فرنسا حيث كان النورمان ـ سواء فى فرنسا أو إنجلترا ـ ، إذ هناك تطوّر وبلغ كماله . ومن هنا القول بأن هذه الحقائق الجغرافية تؤكد أن ثمة وشائج قوية تربط من ناحية بين الفن الرومانسكى وروح البحر المتوسط ، بينما كانت تربط من ناحية أخرى بين الفن القوطى وبين روح الشمال الأوربى .

* * *

---

(٦) Hallstatt قرية فى النمسا تسمّت باسمها حضارة الحقبة الأولى من عصر الحديد فى أوروبا ، كان فيها الانتقال من استخدام البرونز إلى الحديد واستئناس الحيوان والأخذ فى الزراعة ، ثم المهارة فى صُنع الفخاريات وأدوات الزينة (م.م.م.ث) .

(٧) LA Tene اسم جزء من الساحل الشرقى لبحيرة نيوشاتل بسويسرا ، تسمّت باسمه حضارة الحقبة الثانية والأخيرة من عصر الحديد فى أوروبا ، وبه بقايا أثرية تُعزى إلى الحقبة الأخيرة من عصر الحديد من عام ٥٠٠ ق.م إلى القرن الأول الميلادى التى تتلو حقبة هالشتات (م.م.م.ث) .

ومصطلح الفن الرومانسكى Romanesque يعنى الفن المقتبس عن الفن الرومانى ، وأول من أطلقه عالم الآثار الفرنسى شارل ده جيرفيل De Gerville ليخصّ به العمارة الغربية ابتداء من القرن الخامس إلى القرن الثالث عشر . وجاء هذا الفن الرومانسكى فى إثر الفن الكلاسيكى كما هى الحال فى حلول اللغات ذات الأصول اللاتينية Romance محل اللاتينية الكلاسيكية . وبعد الاضطراب الذى أصاب المؤسسات والمجتمع الأوربى بسبب غزوات النورمان والماجيار فى القرنين التاسع والعاشر أخذ المجتمع الأوربى شكلا جديدا ، وكذا العمارة هى الأخرى أخذت طابعا جديدا . وكان يقال أثناء القرن السابع عشر إن كاتدرائية شارتر بمنحوتاتها ونوافذها ذات الزجاج المعشق البديع تعود إلى العام الميلادى المُتمّ الألف ، كما كان يقال إلى عهد قريب إن أقدم الكنائس الرومانسكية فى فرنسا تعود إلى عهد شارلمان . وهذا وذاك لا يعتمد إلى ما يؤيّده ، فالمعروف الآن أن هذه الكنائس تعود إلى القرن الحادى عشر حيث شيّدتها الأنظمة الدينية . ومردّ هذا الخطأ إلى ما كان يعتزّ به كل إقليم من ردّ هذه الآثار إلى عهده القديم . وما إن أخذت الحقائق تتضح حتى رُدَّ كل شيء إلى عهده استنادا إلى الصلة الوثيقة التى تربط دائما ما بين الأحداث الاجتماعية والإبداعات الفنية .

***

ولقد تألق الدير بوصفه أشهر المعالم المعمارية فى مستهل العصور الوسطى ، فإذا كانت الحياة فى أثينا القديمة قد تجسّدت فى مبنى الأكروبول ، ثم تبلورت فى روما فى ساحة الفورم والمشروعات المعمارية المدنية ، وانبثقت عن القسطنطينية وراقّينا كلٌ من الكاتدرائية والقصر عنوانا للكنيسة والدولة فى نظام الحكومة الكهنوتية ، فقد اتجه أسلوب الحياة فى العصور الوسطى إلى نظام الأديرة التى كان أكبرها وأجلّها شأنا دير كلونى بفرنسا . وكان كغيره من الأديرة عالما مصغّرا يضمُّ قطاعا كاملا لمجتمع ذلك العهد ، يجمع بين جدرانه رجال الفكر الذين بلغوا جوهر المعرفة فزهدوا فى ملذّات الحياة جنبا إلى جنب مع الكادحين الذين لا يعرفون من شئون الحياة ما هو أبعد من ديرهم .

وعلى حين كان رخاء المدن يتضاءل مع انكماش حجمها لما كان يعرو استقرار النظم السياسية من زعزعة ، كانت السلطة الدينية تنعم بالاستقرار حيث ازدادّ نفوذ الأساقفة وانفسحت قدراتهم على البناء والتشييد فى الوقت الذى كان الملوك فيه يتنقّلون مع بلاطهم من موقع إلى آخر دون أن تترك لهم ظروف الحروب لا الوقت ولا الرغبة فى تشييد أبنية قيمة . وهكذا غدت الأديرة هى المركز الذى تدور حوله أهم التطورات المعمارية والفنية .

ويكمن سرّ الفن الرومانسكى فى الوقوف على القوى المتعارضة التى خلقته ، فما إن انتشر النفوذ الرومانى شمالا حتى التقى بالطاقات المصطخبة المحلّقة لقبائل البرابرة الشماليين كما سبق القول ، فتلاقت نزعة الاستمساك بالتقاليد الراكنة دوما إلى السكون مع انطلاقة الحركة والتجريب بين أهل الشمال مما أفضى إلى ابتكار الكثير من التجديدات . وبإندماج البازيليكا الرومانية الأفقية مع البرج المستدقّ القمة كانت أولى خطى العمارة الرومانسكية . كذلك نلمس المعادل الموسيقى لهذا التطور المعمارى حين التقت تقاليد النغم الأُحادى[٨] الشائعة فى حوض البحر المتوسط مع تقاليد أهل الشمال فى الإنشاد الموزَّع حيث

---

(٨) Unison التوحّد الصوتى أو تساوق النغمات وهو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف Octave منها ، وتكون من أصوات بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل مختلفة (م.م.م.ث) .

تختص كل طبقة بخطٍ نغمّى خاص ، مما أسفر عن الأنماط الأولية للطّباق « كونتر بنط »[٩] والهارمونية[١٠] التى ميّزت موسيقى عهد الأديرة الرومانسكى . وهكذا كان التقاء « الوحدة » الرومانية مع « التنوّع » الشمالى حتى اكتمل نضجهما شيئا فشيئا هو منبع الطراز الأوربى الحقيقى الأول أى الطراز الرومانسكى .

ولقد تميّز هذا العهد بصفتين هما النُسك[١١] وتدّرج السلطة[١٢] بعد أن تحولت صوفية العهد المسيحى الأول إلى مفهوم الزُّهد ، وبعد أن تحولت السلطة المطلقة التى تميّز بها العهد السابق إلى تقسيم المجتمع تقسيما صارما إلى طبقات متدرّجة . فلقد تطلبت حياة الدير اعتزال العالم هروبا من مغريات الحياة فاختزل الراهب أمور معيشته إلى أبسط الضرورات . ولا نزاع أن مثل هذه العزلة قد لا تهيىء التربة الصالحة لنمو حركة فنية ذات شأن ، غير أن غيبة المؤثرات الخارجية قد أثْرت الحياة الوجدانية ، وأدّت قسوة الحياة فى الدير دورا مثيرا للخيال وأشعلت روح الفريق الذى يُنكر فيه الأفراد ذواتهم فى حين يعطون أثمن ما لديهم من مهارات وطاقات ، فعبّر الجنوح نحو الزهد عن نفسه من خلال الواجهات المعمارية الخارجية المسحاء لكنائس الأديرة التى تنطوى فى داخلها على ثراء بلا حدود ، ولم يعد المقصود بالفنون محاكاتها للواقع أو تزيينها مقارّ الحكام بل هو ابتكار رؤى جديدة لعالم آخر قدسىّ جليل . وهكذا تضافرت سائر الفنون لتصوير المظاهر المختلفة للعالم الآخر ، وابتكر الرهبان فنّا أساسه الرمزية الدقيقة التى لا يعيها غير الضالعين فى التأويلات المجازية للكتب المقدسة .

وعلى حين كانت فنون العصر القوطى اللاحق تحت بصر عامة الناس خارج الأديرة كما كانت المنحوتات والزجاج المعشق الملون فى الكاتدرائية القوطية أشبه بأناجيل من الحجر والزجاج لهؤلاء العامة ، كانت الأشكال الفنية التى تخصّ الأديرة الرومانسكية أرستقراطية الطابع غامضة ، وإن لم يكن هذا يدلّ على أن الفن كان عقلانيا بل كان وجدانيا أخرويا . وعلى هذا النحو كان الفن الرومانسكى فنا أرستقراطيا فى صميمه وظلّ على هذه الحال ما بقيت رعايته فى أيدى رجال الدين .

ولقد لقى النحت اليونانى الرومانى ما لقيه من نجاح لأن الفنان الكلاسيكى كان يتصوّر آلهته فى شكل البشر فمثّلها بالرخام تمثيلا رائعا ، ولكن ما كاد تصوّر الرُّبُوبية يتلفّع بالتجريد حتى غدا تمثيلها بطريقة واقعية أمرا مستحيلا ، وأصبحت النسب العقلانية عاجزة عن مدّ يد العون إلى الفنان الرومانسكى الذى استحال عليه إدراك كُنْه الله عقلانيا ، إذ كان عليه أن يدركه بحواسه ، وهو ما أفضى به إلى بلوغ جوهره

---

(٩) Counterpoint . تعنى كلمة كونتربنط صوتا مقابل صوت ، أى نسيج من الخطوط اللحنية التى تسير معا بطريقة أفقية ، وتدور حول لحن ثابت رئيس واحد (م.م.م.ث) .

(١٠) Harmony تآلف الأصوات رأسيا بحيث تُسمع كلها فى طرقة واحدة ، وقد يكون التآلف متجانسا أو متجانفا حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقى . وهكذا تتوالى التجمّعات الصوتية التى تُعزف فى وقت واحد ، ويكون لهذا التتابع تأثير نفسى يُمليه المؤلف ويشكّل به الإحساس الوجدانى للخط اللّحنى الذى يلتصق بأذن المستمع ، وهو فى أغلب الأحيان الغطاء النغمى الذى تدعمه هذة التآلفات (م.م.م.ث) .

(١١) Asceticism مذهب أخلاق أساسه التنزّه عن اللذات الحسّية والأخذ بالرياضات الروحية لبلوغ مراتب الكمال (م.م.م.ث) .

(١٢) Hierarchy الترتيب المتدرّج للمناصب والأشخاص أو السلطة أو القيم أو الظواهر من حيث تفاوتها شأنا وسلطانا وإذعانا بعضها لبعض (م.م.م.ث) .

من خلال بصيرته . ومن ثم كان لا مفر من تمثيله بشكل رمزى ، لأن الرمز قادر على التعبير عما هو غير ملموس أكثر من قدرته على تمثيل ما هو ملموس . وبهذا أصبح الجوهر المرئى ثانويا ويلى فى الأهمية الجوهر الروحى الذى لا يمكن تصويره إلا فى عالم الخيال ، وعسير أن يقع المرء على نماذجه فى عالم الطبيعة الواقعى . ومن هنا كانت النسب الخيالية التى طرأت على العمارة والمعالجة الشاذة والمشوّهة للجسم الإنسانى فى نحت تماثيله والمبالغة فى تدبيج[13] الحروف الأولى فى صفحات المخطوطات المرقّنة ، وسخاء النقرشات اليانعة التى أضيفت إلى مقاطع الأناشيد ، كل ذلك كان دليلا على اطّراح ما هو طبيعى وإحلال ما هو فوق الطبيعى محله . وهكذا عاش الإنسان الرومانسكى فى عالم الأحلام تتراءى له فيه أشجار الجنّة وأطياف الملائكة الذين يعمرون السموات وزبانية الجحيم أشد واقعية من أى شىء يراه فى حياته اليومية . وعلى الرغم من أن بصره لم يقع قط فى حياته على مثل هذه المخلوقات فهو لم يخالجه الشك فى وجودها . ولا مراء فى أن الوحوش التى وردت خواصها المُرعبة فى المنحوتات ومخطوطات الحيوانيات الأخلاقية الرامزة كانت ذات أثر معنوى ورمزى أعمق عنده من الحيوانات التى يراها رؤ ية العين ، فلقد عاشت هذه المخلوقات الخيالية جنبا إلى جنب فى أحراش الخيال حيث غدا الشاذ مألوفا والخرافى عاديا .

كذلك سرى خلال العهد الرومانسكى نظام صارم للتدرّج الطبقى الاجتماعى بلغت دقته داخل الدير ما بلغته فى النظام الإقطاعى خارج جدرانه ، إذ كان الوجود يعنى قيام نظام كونى قدسى تنفرد بتفسيره سلطة الكنيسة . وهكذا كانت صورة « المسيح فى جلاله » Christ in Glory المنقوشة على مداخل كنائس كلونى والتى يتردّد صداها فى التكوينات الجدارية المصوّرة على أسطح حنيّاتها ذات القباب نصف الكروية تُعلن هذا المفهوم صراحة للعالم كله ، ولم يعد المسيح هو « الراعى الصالح كما كان فى العهود المسيحية المبكرة بل غدا ملكا جبارا متوّجا على عرشه وسط حاشية سماوية لمحاسبة البشرية جمعاء . ولم يكن ثمة ما يعبّر عن مدى سلطان الكنيسة شىء يبزّ هذه التكوينات الفنية نحتا وتصويرا التى تحذّر قاصدى الكنيسة بأنهم ماضون فى طريق يوردهم إما الخلاص أو التهلكة ، وليس سوى الكنيسة من يحدّد معالم هذا الطريق . كما لم يكن ثمة أمر من الأمور فى مثل هذا النظام الدينى متروكا للمصادفة فكان لا مندوحة عن حصر الحياة كلها فى تخطيط منظّم يواكب التنظيم الكونى للوجود ، فتدفّق تيار السلطة من المسيح إلى القديس بطرس ثم إلى أتباعه من بابوات روما فى اتجاهات ثلاث : فيتسلّم الامبراطور الرومانى المقدس تاجه من يدى بابا روما ، ومن ثم يدين كافة ملوك أوربا لهذا الامبراطور بالولاء . ويمضى الحال على نفس النسق من أعظم الأمراء شأنا إلى أبسط رقيق الأرض ، لكل منهم قدرٌ محتوم ضمن التخطيط المنظّم . كذلك كان كبار الأساقفة وصغارهم يتسلّمون صولجانهم فى روما ، على حين يدين صغار الكهنة من قسس الأبرشيّات إلى الشمامسة هم الآخرون بالولاء إلى رؤ سائهم الذين يستمدون منهم سلطانهم ، كما تدين نظم الأديرة جميعا بالولاء للبابا . وقد اشتد عود هذا التخطيط وقويت شوكته من خلال وقوف هذه الأديرة ـ ولا سيما دير كلونى ـ إلى جوار البابوية ومساندته لها بولاء شديد حتى أصبح رئيس دير كلونى هو أهم رجال الكنيسة فى العالم المسيحى بعد البابا .

كذلك جاء تنظيم الكنيسة الرومانسكية وفقا لخطة التدرّج الطبقى الصارم الذى يفرض نظاما متشدّداً

---

(١٣) Rubrication التدبيج هو استهلال الكلمات الأولى للعبارات الخطية فى المخطوطات المرقّنة بمداد أحمر أو غيره (م.م.م.ث) .

لأسبقيات مواكب الشعائر والطقوس التى تجرى بها حسب مراتب المشتركين فيها . وكان اتساع الكنيسة يتجاوز ما هو مطلوب لإيواء البضع مئات من الرهبان الذين يتعبدون فيها ، فلقد كانت الكنيسة هى الأثر العتيد المعبّر عن العقيدة الدينية لإنسان العصر الرومانسكى . وباعتبارها « بيت الربّ ضابط الكون » Pan-tocrator غدت قصرا يبزّ كل ما يتوق إلى تحقيقه أى من ملوك الأرض .

وفى مثل هذا العالم الإقطاعى المفتقر إلى الأمان كان لا معدى أمام الإنسان الرومانسكى من تصميم كنيسته قلعة حصينة لعقيدته وربّه ، شيّدها لتردّ هجمات الكفّار والوثنيين ولتقاوم عناصر الطبيعة من عواصف وحرائق وقسوة المناخ . على أن هذا التدرّج الطبقي لم يسر على الفئات الاجتماعية والدينية فحسب بل على الفكر بالمثل ، فظل السلطان معقودا للأناجيل وشروح آباء الكنيسة الأوائل ، فلا يقرّ الحق ويحسمه إلا مدى عراقة التقاليد ، إذ انحصرت المعرفة العلمية لديهم لا فى إعمال الفكر وإنما فى العودة إلى شروح المصادر القديمة . وعلى حين بدا هذا الاتجاه فى عيون المتعلمين إغراقا فى التفسيرات المتقعّرة ، كان هذا مما فتح السبيل أمام الأميين للتبرّك بآثار القديسين .

وتمثّل توقير الماضى فى مجالات الفن فى استمرارية الأشكال التقليدية كالبازيليكا المسيحية المبكرة وموسيقى الترتيل الجريجورى ، وإن لم يؤد الحفاظ الصارم على هذه التقاليد إلى الركود أو التماثل المُمل ، ففى مجال شروح الأناجيل رأينا بعض الكتاب يلجأ دون قصد وأحيانا عن قصد إلى شرحها فى ضوء الآراء المعاصرة . كما أن انتقال الأميين عبر أوربا فى رحلات الحج ثم ترحالهم إلى الشرق الأدنى للاشتراك فى الحروب الصليبية جعلهم يكتسبون خبرة جديدة ويسترشدون بأفكار متنوّعة صرفتهم فى النهاية عن مفاهيم مجتمعهم الريفى إلى التطلع نحو بناء اجتماعى أكثر حيويّة . وتمخّضت الفنون عن قدرة خلاقة على الإبداع والابتكار والتنوّع جعل من العصر الرومانسكى إحدى حقب التاريخ الأوربى الأصيلة .

على أن الأشكال الرومانسكية المعمارية لم تتبلور طفرة واحدة فى شكل الطرز الإنشائية التى اتخذتها المعابد الإغريقية والكنائس البيزنطية من قبل ثم الكاتدرائيات القوطية فيما بعد ، إذ استنبط المعماريون الرومانسكيون مبادءهم الإنشائية الجديدة ، مثل ما ابتكروه من تقنية تشييد الأقبية Vaulting ، من خلال تجاربهم المتواصلة ومقدرتهم على التحكم فيما بين أيديهم ، فتطورت مبانيهم شيئا فشيئا من إنشاءات ثقيلة على شكل الحصون إلى مبان آية فى الرشاقة والجمال والرقة . وفى الوقت نفسه اتجه المزخرفون نحو إحياء النحت الصرحى والتصوير الجدارى ، واقتضت زيادة أفراد جوقة الإنشاد « الكورال » ابتكار أساس التدوين الموسيقى الحديث على مدرّج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيما بينها مسافات أربع ، وأدت الحماسة الوجدانية أثناء الصلاة إلى العديد من التعديلات فى الترتيل التقليدى تُوّجت فى النهاية بفن الكونتر بنط . وهكذا يتبيّن أن تألق الفنون إنما كان وليد اندماجها معا والنظر إليها بوصفها وحدة متكاملة لا وحدات منفصلة . فقد صُمِّم المجاز العريض الأوسط للكنيسة وكذا القاعة المستعرضة لتوفير أفضل الظروف لترجيع صدى الإنشاد ، كما غدت حشوات العقود(١٤) فوق مداخل الكنائس والأسطح

---

(١٤) Tympanum الحائط المثلث فى خلفية الجبين المثلث pediment . وهو لوح حجرى مثلث أو شبه دائرى يُحيط به إطار زخرفى archivolt قد تملؤه منحوتات أو زخارف أو كسوات من الرخام أو القاشانى ، كما قد يجئُ خالياً من هذا كله . وقد شاع استخدامه على مداخل الكنائس الرومانسكية والقوطية ليمثل بالنحت أو التصوير أحداث يوم القيامة (م.م.م.ث) .

الداخلية للقباب نصف الكروية للحنيات مرتعا للتجميلات والتنميقات النحتية والتصويرية . كـذلك تكشف التمثيلات المنحوتة للأنغام الثمانية التى تُرتَّل بها المزامير على نحو ما سيجىء تفصيلا وتلك الرامزة للفضائل الإنسانية فوق تيجان أعمدة الممشى Ambulatory بكنيسة كلونى مدى الصلة الوثيقة بين النحت والموسيقى فى نفس الوقت الذى تضيف فيه بُعداً ثالثا أدبيا . وبهذا التقت كافة الفنون فى بناء شعائرى موحّد ، ولا غرو فكلها مصمَّمة تتشارك الأديرة فى تمجيدها للربّ . فكانت كلونى فى عهد القديس هوجو السيمورى Hugh of Semur ملتقى أعظم فنانى العصر ، وتحت رعاية قديسها الحكيمـة وضع المعمـارى هيزيلو Hezelo تصميم كنيسة الدير ، وانكبّ نحاتو مدرسة برجنديا المجهولى الأسماء بأزاميلهم يشكّلون تيجان الأعمدة ، بينما عكف المصوّرون على تزيين الجدران بتصاويرهم ، والمخطوطات بمنمناتها ، وأخذ المهرة من المنشدين يترنّمون بتراتيلهم وفق قواعد أودو Odo of Cluny وجويدو دارتسو Guido of Arezzo مُضيفين بُحسن ترنيمهم فى إيقاع جماعى لمسة أخرى جميلة إلى الفن الرومانسكى فى دير كلونى .

دير كلونى

على الرغم من أن الفن الرومانسكى يصور عالما غيبيا تتصارع فيه قوى الخير والشرّ والنور والظلمة ، إلا أنه يلجأ فى محاولته للتعبير عنه إلى استيحاء أشكال من عالم المحسوسات النباتية والحيوانية والإنسانية يصوغها فى حرّية بل وفى جرأة مهما بدت السذاجة فى أسلوبها ، وهو ما يخلع عليها قوة تأثير خاصـة . ولا يملك المرء إلا أن يتساءل عن مصدر ثقة الفنان الرومانسكى بنفسه وهو يختار موضوعاته وأشكاله ، وعن التقاليد التى استقى منها المعرفة بمضمون الأشكال الطبيعية التى يستخدمها فى التعبير الفنى عن الموضوعات الروحية وكأنها الرموز يعبّر بها عمّا هو مجرد بواسطة ما هو حسّى ملموس . غير أنا لو أمعنّا النظر قليلا لتبين لنا أن الإنسان فى ذلك العهد كان لا يزال مرتبطا بالنظام الكونى المتمثل فى كافة مظاهر الحياة على المسطح الجغرافى المحيط به ، وفى الظواهر الفلكية التى يشهدها ويتفاعل معها بطريقة مباشرة ، وذلك بطريقـة تكاملية « تركيبية » لا تحليلية عقلانية . ومعنى هذا أن الفنان الرومانسكى كان محاطا بكونٍ متكامل يشى إليه بالمعرفة بطريقة وجدانية ، فكان من الطبيعى أيضا أن تشيع فى نفسه إيحاءات غائمة لا يلعب فيها العقل دور التنسيق والتحليل . ولعل غياب هذا المنظور عن النقاد الذين يعتمدون فى تفسير كل شىء على العلم التحليلى والتجريبى هو الذى جعلهم يهملون الفن الرومانسكى خلال القرن التاسع عشر .

وكان الدير يتضمن فى وسطه فناء أو حديقة مكشوفة رباعية الأضلاع تُتّخذ مراحاً للتأمل Cloister ، تحيط به من كافة الاتجاهات الأربعة بواكٍ [أروقة] Arcades مُعمَّدة ومسقوفة . وكان الرهبان يجدون فى هذا الفناء المكان الأمثل للاستغراق فى تأملاتهم الوجدانية وهم يروحون ويجيئون أيا كانت ظروف الطقس، يتلون الكتب المقدسة التى يتناولونها من المكتبة الملاصقة ويتفكّرون مليّا فى معانى النقوش الرمزية فوق تيجان الأعمدة . وكان السكون قاعدة صارمة لا تُنتهك إلا خلال فترتين لا تزيد كل منهما عن نصف ساعة ،

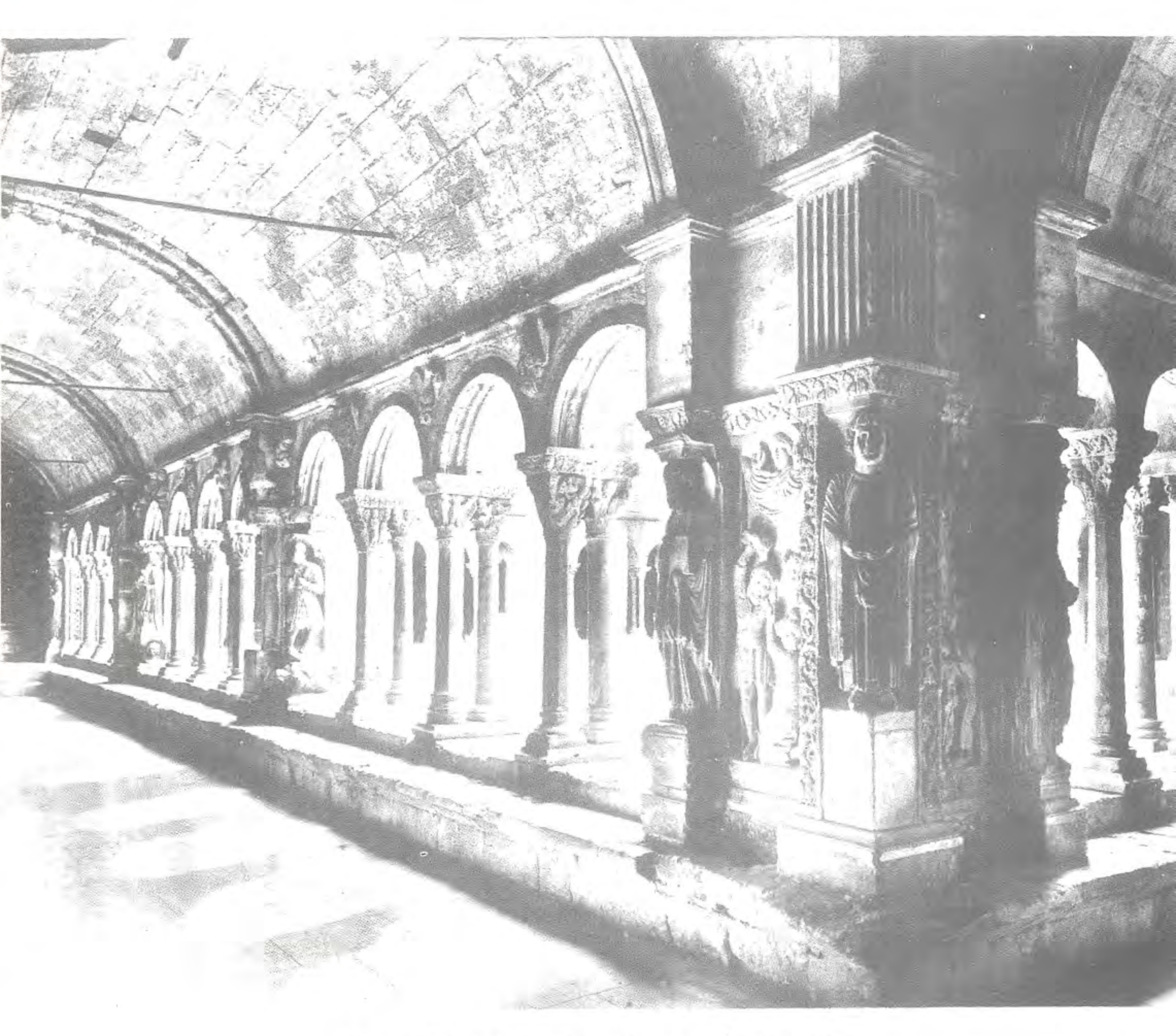
إحداهما فى الصباح عند اجتماع شمل الرهبان والثانية بعد صلاة منتصف النهار ، حيث يُسمح للرهبان بتبادل أطراف الحديث فى أمورهم الخاصة . وما من شك فى أن شكل فناء التأمل مقتبس من الصحن « أتريوم » الذى كان ينبسط أمام البازيليكا المسيحية المبكرة ، ويحتوى مثله على بئر يُستخدم فى الوضوء الطقوسى قبيل الدخول إلى الكنيسة ، كما كان ثمة حوض للمعمودية أمام مدخل قاعة الطعام على الطرف الجنوبى لفناء التأمل . وإذ لم يعد هذا الفناء الشهير ذو الأعمدة الرخامية قائما الآن فيمكن أن نسوق نموذجا له من دير القديس تروفيم بمدينة آرل الفرنسية (لوحة ٢٦) ، وترجع أعمدته وتيجانه الرومانسكية إلى عام ١١٠٠ عندما كان الدير تابعا لكلونى (لوحة ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) .

وباستثناء الكنيسة والرواق وقاعة الطعام Refectory ومبنى الرهبان المخصص طابقه الأول لاجتماعاتهم واستقبال كبار الضيوف ، كانت مبانى الدير الأخرى مبان عادية تؤدى دورا وظيفيا . ويتضح من المسقط الأفقى لدير كلونى (شكل ٢) أن الرهبان كانوا يهبطون الدَرج ويمضون عبر الجناح الشرقى من الرواق داخلين الكنيسة من نهاية الردهة العرضية أو المستعرضة[١٥] (لوحة ٣٠) ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى المارّ بالمحراب . وكانت قاعة نوم الرهبان مستطيلة ذات نوافذ ضيقة عالية وتشغل الطابق الأعلى من المبنى المخصص لاجتماعاتهم . كما يتضح من المسقط الأفقى كيف أن المرافق الصحية كانت تبزّ مثيلاتها فى الحياة المدنية وقتذاك . فثمة دورة مياه ملتصقة بقاعة النوم . وتمتد بعد أضرحة القديسين قاعة الاستشفاء التى تصطفّ فيها الأسِرّة فى مهاجع منفصلة ، هذا إلى جانب غرف صغيرة يؤدى فيها الخدم أعمالهم . وإلى الجنوب من هذا كله يقوم بناء صغير مستقل لتدريب المرشّحين للقبول فى النظام ، وهو الآخر دير كامل بفنائه الخاص . وكانت إلى جواره حوانيت يشغلها حرفيون كالحدّادين والنجارين والاسكافيين والخياطين . ويكشف موقعهم عن قيامهم بخدمة الأهالى الذين كانوا يعيشون إلى جانب الدير لخدمة أغراضه دون التدخل فى نظامه وعاداته . وقد اهتم الدير بأصحاب الحرف المتعلقة بالبناء وأعدّوا لهم للتعرّف على دقائق حرفهم نوعين من التعليم هما الناحية الفنية الظاهرة والناحية الرمزية الباطنة . وأقيمت على الجانب الغربى حظائر الماشية التى تُربّى لاستخراج ألبانها وتناول لحومها على مقربة من مساكن الأهالى ، كما شيدت تكية لاتخاذها نُزُلا للفقراء من الحجاج ، بينما شُيِّدت على الجانب الآخر من الفناء استراحات كبار الضيوف ، وتتكون كل منها من قاعة فسيحة تُدفئها مدفأة كبيرة مزخرفة وتعلوها قاعتان منفصلتان للنوم ، تتّسع إحداهما لإيواء أربعين رجلا والأخرى لثلاثين امرأة ، بينهما قاعة طعام مشتركة . وكثيرا ما كان رئيس الدير يقوم بالترحيب بالضيوف ومعظمهم من الأمراء الذين ترافقهم حاشية كبيرة ، إذ كانت كثرة الهبات والعطايا التى تقدم للدير تأتى من هؤلاء الزائرين .

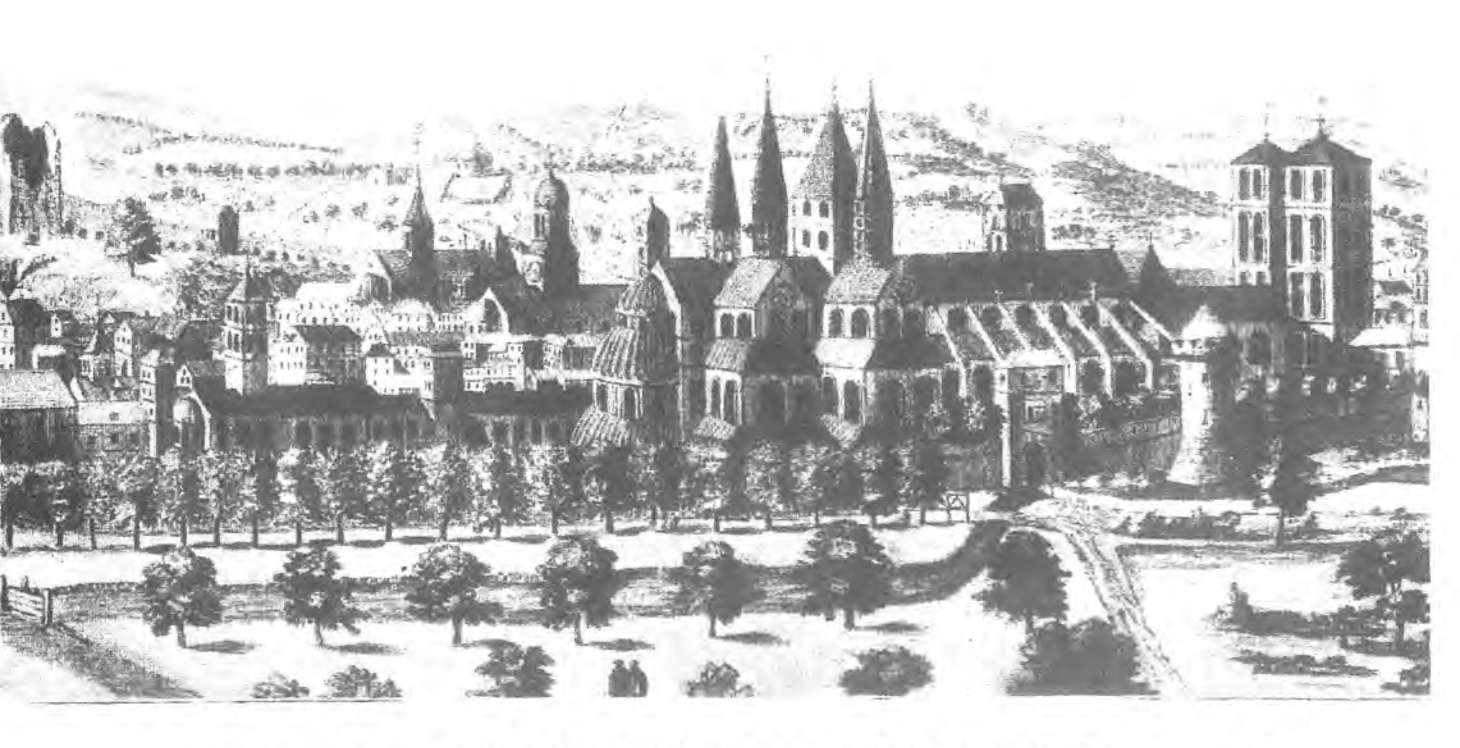
وكانت تحيط بالدير من كافة الجوانب أسوار سميكة تحميه من غارات اللصوص والعصابات المسلحة وبخاصة خلال الاضطرابات . وتمتد خارج الأسوار الحدائق والخمائل والحقول التى تمُدّ الدير بحاجاته ، وكان يعمل إلى جانب الرقيق مزارعون أحرار يستأجرون حقول الدير بنظام المشاركة فى المحصول .

---

(١٥) Transept الصالة العرضية أو المجاز القاطع ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى للكنيسة المارّ بالمحراب ، بمثابة تقاطع يفصل قبوة المذبح apse عن البازيليكا خالقا شكل الصليب للإيحاء بجسد المسيح المصلوب (م.م.م.ث) .



لوحة ٢٦ . رواق يطلّ على فناء التأمل بدير القديس تروفيم بمدينة آرل الفرنسية .



لوحة ٢٧ . مشهد عام لدير كلونى تتوسطه البازيليكا المشيدة ما بين عامى ١٠٨٠ و ١١٣١ بأبراج الأجراس الستة . دار الكتب القومية بباريس .

هكذا كان تخطيط دير كلونى مكونا من وحدات من المبانى المستطيلة تتوسطها أفنية مصممة فى تشكيلات ذات أحجام متنوعة تتناسب مع وظيفة كل منها . والواضح أن الأصل التاريخى المباشر الذى نبع منه هذا التصميم هو الڤيلا الرومانية القديمة مع إدخال بعض التعديلات الضرورية الملائمة لمثل هذا المقرّ الدينى الكبير الذى صُمّم مركزا صناعيا وزراعيا بات معه عاصمة روحية وفكرية لمنطقة مترامية الأطراف .

ولقد شكّل الدير أهم معالم الفن الرومانسكى بعد أن أصبح الدير هو المعتزل لأكثر الناس معرفة وأشدّهم قُربا من الله ، وأبعدهم عن الدنيا بترفها وأوساط حاكميها . فلجأ إلى الدير الزاهدون من النساك ليعيشوا حياة التأمل الباطنى والإبداع الفنى ، وخلّفوا لنا أديرة أشبه بالمتاحف يُعدّ نموذجها الأمثل « دير كلونى » الفسيح الأبعاد . وقد انبثقت جذور فكرة الأديرة فى الغرب خلال العهود التاريخية التى تلت سقوط الامبراطورية الرومانية ، ويمكن اعتبار إنشاء كاسيودوروس لديره فى ڤيڤاريوم أحد هذه الجذور . فبعد تداعى آماله السياسية فى ظل مملكة القوط الشرقيين تحت لواء تيودوريك وخلفائه تطلّع كاسيودوروس إلى بقعة نائية عن الطرق المطروقة يأوى إليها مع عدد من نظرائه المثاليين ، هادفين إلى الحفاظ على بعض القيم والمعارف الحقيقية المتبقّية من التراث الكلاسيكى . وشيئا فشيئا أصبحت الأديرة خلال العصور الوسطى كلها مراكز العلم والطب الزاخرة بالكتب والطلبة والأساتذة والأطباء . وكان من الطبيعى مع عزلة الأديرة أن يُعترف للكدح اليومى بقيمته فى إثراء الحياة ، فصار بين الرهبان من يقضى ست ساعات أو سبع فى فلاحة الحقول ورعى القطعان ، فقد كان من الضرورى أن يتهيأ فى الدير كل احتياجات ساكنيه المادية

والروحية بما يستقلون بها عن جاه الحياة كل الاستقلال متجهين إلى الله وحده . ومع نماء الأرض الزراعية وتراكم الثروات فى مجتمعات الأديرة نشأ مبدأ تقسيم العمل ، فقصر رئيس دير كلونى عمل الرهبان على إنشاد المزامير وتلاوة الصلوات ومطالعة المخطوطات ونسخها ، وعهد بأعمال الزراعة إلى الفلاحين والرقيق تحت إشراف إخوة من غير رجال الدين . وإذا « بطرس المبجّل» أسقف دير كلونى البندكتى(١٦) يضطر إزاء موجة النقد التى وجّهتها الأنظمة الأخرى المتزمّتة إلى مسيرة الحياة فى دير كلونى إلى أن ينادى بأنه أكثر نبلا أن تُمسك اليد بالقلم عن المحراث وأن تتابع العين الحروف المقدسة فوق الصفحات متحوّلة عن أخاديد الحقل ، وكتب يقول : « انثروا فوق الصفحات بذرة كلمة الله ، فإذا نضج الحصاد وأنهيتم مطالعة الكتب سيشعر القراء الجوعى بالرضا بالمحصول الوفير » .

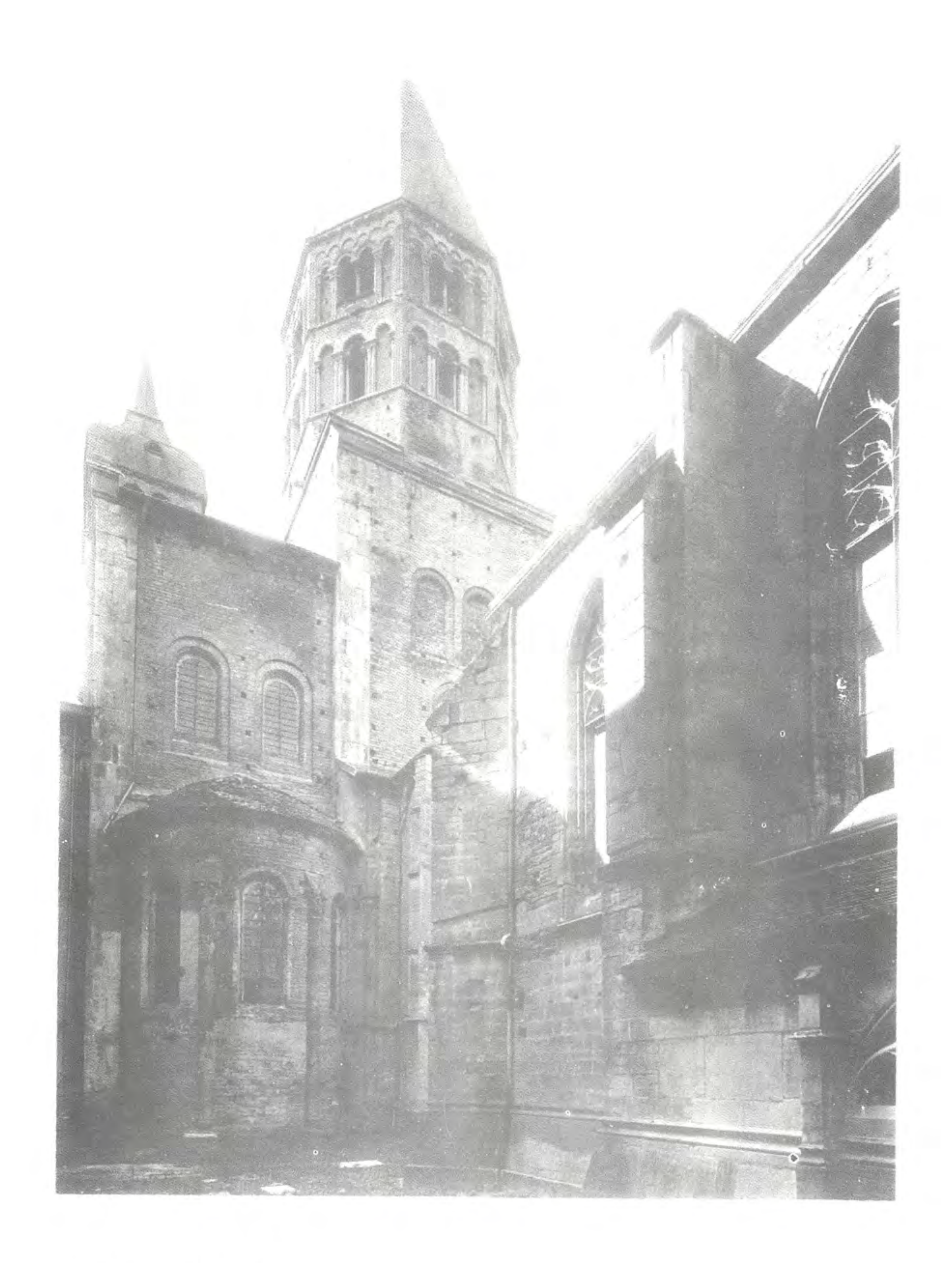
ولقد ظفر دير كلونى منذ بدايته الأولى ديراً متواضعا قائما بذاته بما لم يظفر به سواه إذ أُعفى من أية جزية سوى ما يُقدّمه للبابا وحده . ثم إنه لم يبق مثل غيره من الأديرة البندكتية وحدة مستقلة بل حذا حذو النظام الإقطاعى ، وذلك بتوزيع مجالات نفوذه واحتوائه الأديرة الأخرى شيئا فشيئا حتى سيطر تماما على حركة الأديرة وتربّع على قمتها فغدا نظام الأديرة أقوى النُظم ذات الوحدة العضوية المتماسكة لا فى المسائل الدينية والسياسية فحسب بل وفى المسائل المعمارية والموسيقية والفنية أيضا . ولم تلبث الأديرة بعد أن انتهج دير كلونى نظام الإقطاع أن أصبحت أكبر مؤسسة تمتلك الأراضى . وإذ كانت الأرض هى مصدر الثروة الوحيد أصبح المشرفون على الأديرة هم وحدهم رعاة الفن . وفى عالم غلب فيه الإيمان العقل ولم يعد ثمة سبيل إلى الخلاص إلا عبر الكنيسة أدّى نظام دير كلونى دوره كدعامة أساسية للتقاليد الرومانية كما أسهم فى دعم سلطة الكنيسة ومبادئها وشعائرها .

وكان اختيار الرهبان يتم من الطبقة الأرستقراطية التى كان أفرادها هم القلّة الذين يُباح لهم اختيار الطريق الذى يسلكونه فى الحياة . ولا يشغل المناصب العليا فى الكنيسة إلا نخبة من الأسر النبيلة هم فى الأغلب صغار أبناء الإقطاعيين الذين لم يكن لهم حق الابن الأكبر فى إرث الإقطاعيات . ومما تجدر الإشارة إليه أن قَسَم الرهبان لم يكن يعنى إلا بُعدهم عن المِلْكية الفردية ، فكانت الأديرة تعيش فى شبه ملكية جماعية يشارك فيها الرهبان جميعا .

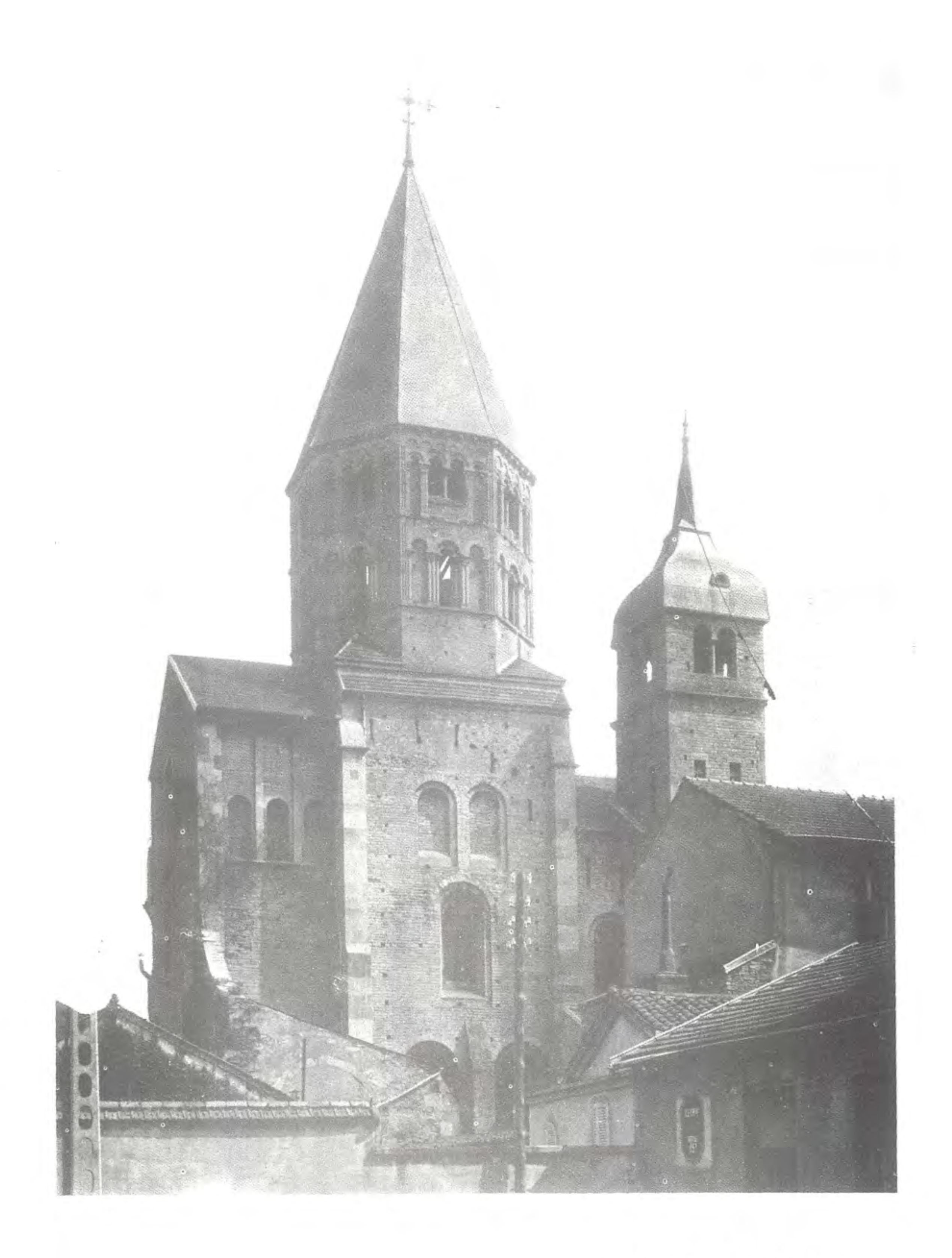
ومع أن الرهبان البندكتيّين لم يحدّدوا شكلا ينبغى أن تتخذه مبانى الأديرة وإنما تركوا لكل دير أن يحلّ مشكلاته تبعا لحاجاته وتضاريس الموقع الذى يقام فوقه وموارد الرزق المحيطة به ، فقد اتخذت كثرة الأديرة من دير كلونى نموذجا تحتذيه وجعلت منه نمطا سائدا مع بعض الاختلافات المحلية .

---

(١٦) Benedectines نظام من تجمّع الرهبان الكاثوليك فى دير يعيشون فيه حياة الأسرة المسيحية اللّصيقة الأفراد والذين يتقاسمون شئون معيشتهم حتى تأسست بفضل هذا النظام قُرى أصلحت الأراضى البور فى أوروبا وحافظت فى أديرتها على المخطوطات والتراث القديم . أسّس هذا النظام القديس بنوا (بندكت) ده نورسى فى عام ٥٢٩ فى دير مونت كاسينو بإيطاليا ، وأُطلق على جماعته بعد ذلك اسم البندكتيين نسبة إلى اسمه . وشاع هذا النظام خلال القرن العاشر فى ألمانيا وفرنسا وسويسرا وإسبانيا ، فأنشأ «جيوم التقى» فى عام ٩١٠ ديرا للبندكتيين فى كلونى بإقليم برجنديا ، ومنه امتدت حركة إصلاحية كان لها أثرها فى النهضة الكارولنجية وفى تطوير الفن الرومانسكى فى سائر أنحاء العالم المسيحى خلال القرنين ١١ ، ١٢ (م.م.م.ث) .

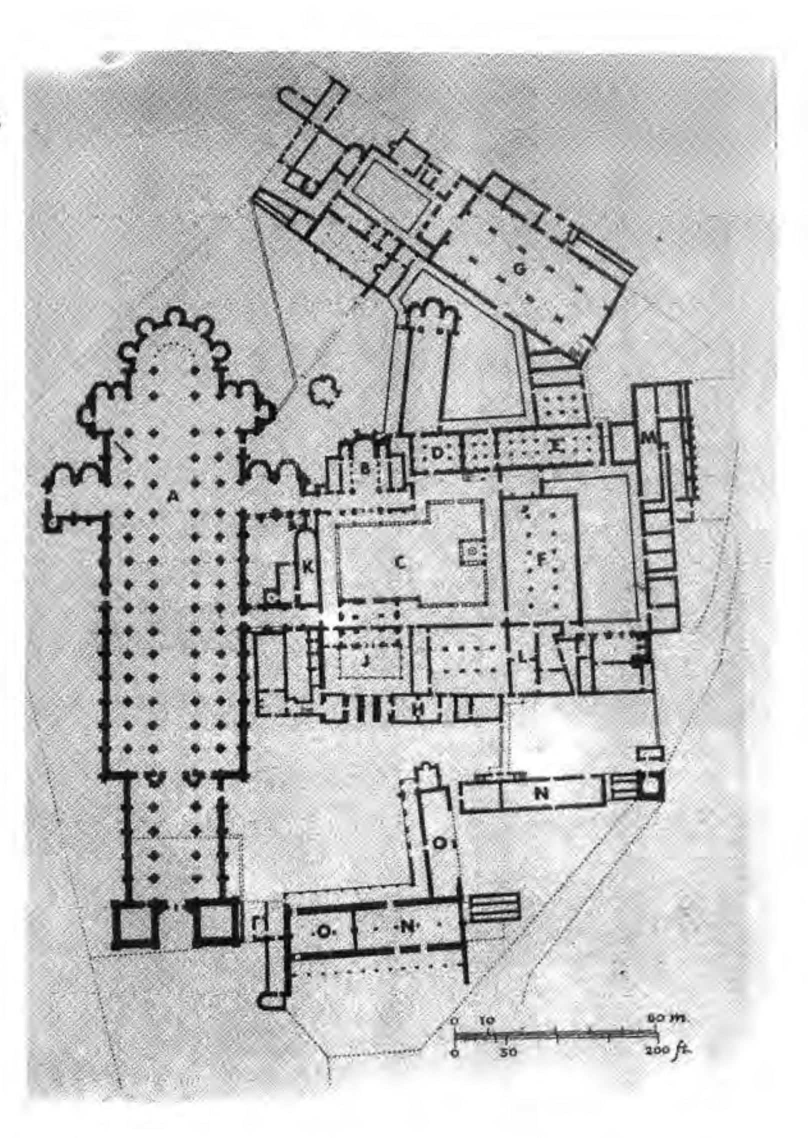


لوحة ٢٨ . كلوني . مصلّى بوربون .



لوحة ٢٩ . كلونى . أحد أبراج البازيليكا .

شكل ٢ . مسقط أفقى لدير كلونى .

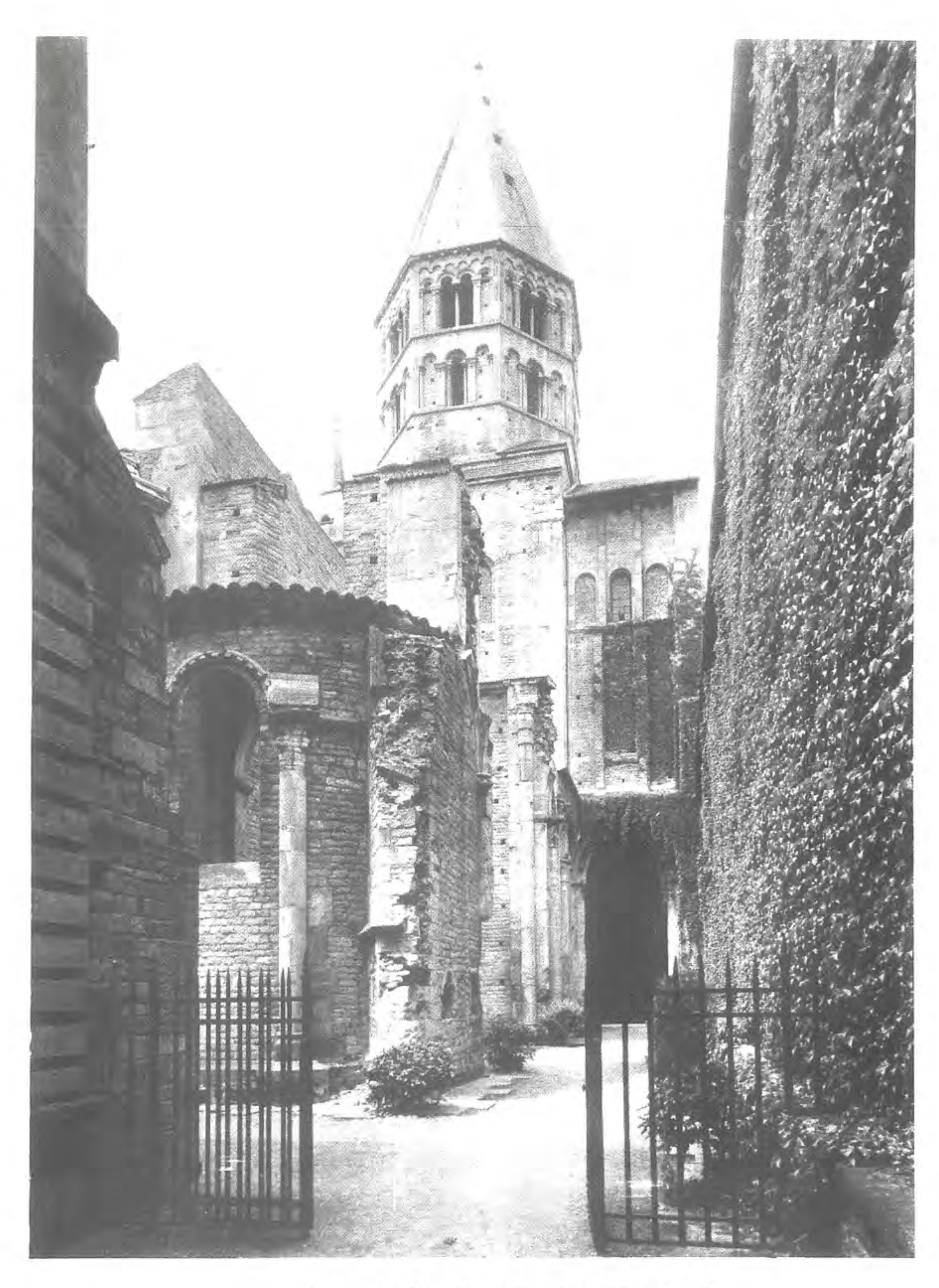


كانت الكنيسة مركز الصدارة بين أقسام الدير ، ففيها يؤدى الرهبان الصلوات التى لا تنقطع ليل نهار طوال العام ، وإليها يتوافد الحجاج للتبرك برفات القديسين التى كانت تُعرض فى مواسم معينة . وكان يوم الراهب موزّعا بين صلوات(١٧) وتراتيل وإنشاد مزامير تتناسب مع أوقات النهار والليل .

وقد كان من الطبيعى أن يُعنى الرهبان بلباسهم ليقيهم شرّ العراء خلال ساعات الليل والنهار ، فاختاروا رداء من الصوف يُدفئهم من لسعات البرد يشدّه إلى أبدانهم زنّار من الجلد ، وتتدلّى منه أكمام ثقيلة لتدفئة اليدين ، وزادوا بأن طرحوا على أكتافهم بُرْنُسا لا أكمام له ليتّقوا به البرد القارس ، تعلوه قلنسوة يمكن استخدامها غطاء للرأس .

---

(١٧) Canonical Hours مواقيت الصلاة فى العقيدة المسيحية الكاثوليكية على مدار الأربع والعشرين ساعة وهى : صلاة الصّباح matins وتبدأ من الفجر ، وصلاة الضُّحى lauds ، وصلوات منتصف النهار وهى terce و sept و none وليست واجبة كلها ، وصلاة الغروب vespers ، وصلاة ما قبل النوم compline (م.م.م.ث) .



لوحة ٣٠ . كلونى . الطرف الجنوبى من الردهة المستعرضة للبازيليكا .

عمارة طراز الأديرة الرومانسكى

كان هوجو السيمورى Hugh of Semur أعظم من تولّوا رياسة دير كلونى خلفاً لأوديلو Odilo فى عام ١٠٤٩ . وفى عهده ازدهر دير كلونى وأصبحت له مكانته الملحوظة بين الأديرة فى العالم المسيحى . وقد نحى هوجو نحو النظام الإقطاعى الذى كان سائدا فى عهده ، والذى كان يقضى بأن يُقسِم صغار مُلاّك الأراضى يمين الولاء لكبار الملاّك وذوى النفوذ لقاء أن يظفروا بحمايتهم لهم ، فجعل منه نموذجا انتهج نهجه . وإذا هو بعدُ يسلب البابـاوات سلطانهم شيئا فشيئا ، وإذا دير كلونى يصبح أشبه مـا يكون بامبراطورية من الأديرة أدار أمورها بحذق ومهارة نحوا من ستين عاما ، ولم يكن ثمة من يعلو كعبُه كعبه غير البابا نفسه ، كما كان من الناحية الدنيوية يُعدّ على رأس الملوك جميعا ، فلقد كانت له مشاركته الملحوظة فى معظم الأحداث التاريخية التى جرت من حوله . وقد بلغ أوج شهرته حينما جاء البابا أوربان الثانى Urban الذى تلقّى تدريبه راهبا فى كلونى على يدى هوجو شخصيا لمباركة الهيكل الرئيس Sanctuary فى الكنيسة الجديدة ، وظل يكرّر لفتات التكريم لهذا الدير الواحدة تلو الأخرى . وبتسلّل نفوذ هذه الكنيسة الأم شيئا فشيئا فى النظام البندكتى عامة انبثق طراز خاص هو طراز كلونى الذى غدا بدوره مرادفا لأعلى مراتب الفن الرومانسكى .

بدأ هوجو بتشييد بضع مبان جديدة فى كلونى لتضم العدد المتزايد من الرهبان المقيمين ، إذ أصبحت الكنيسة القديمة [الثانية] غير لائقة بمكانة الكنيسة الأم وبخاصة عندما تتجمع فيها وفود الرهبان الوافدين من الأديرة البعيدة لعقد اجتماعاتهم ، ولقد ثبت من أحد السجلات أنه فى مناسبة من تلك المناسبات عام ١١٣٢ انتظم فى موكب الرهبان ما ينيف عن ألف ومائتى راهب . كذلك اقتضت الأهمية المضطردة لكلونى كمركز للحجاج توسيع مساحة كنيسة الدير . ولهذه الأسباب بالإضافة إلى رغبة هوجو فى تتويج إنجازاته

العديدة بأثر يبزّ به معبد سليمان الأسطورى بدأ فى تشييد الكنيسة [الثالثة] الجديدة الكبرى . وعلى الرغم من سلطانه ونفوذه لم يحاول هوجو البدء فى هذه الكنيسة قبل أن تتعزّز مكانة كلونى تماما ، وقبل أن يتأكد من توفّر الأموال التى تُعينه على إنجاز ما أزمع ، معتمدا على إسهامات من أديرة نائية تجاوزت ألف دير ، تنتشر ما بين اسكتلنده فى الشمال والبرتغال فى الغرب والقدس فى الشرق ، هذا إلى جانب الهبات التى كـان يتلقّاها من الأفراد من أفقر الحجاج الذين كانوا يتوافدون للصلاة والتبّرك . وهكذا ما كاد هوجو يبلغ عامه الخامس والستين من عمره متخطّيا عامه الأربعين فى رياسة الدير عام ١٠٨٨ حتى بدأ فى تشييد كنيسة الدير الصرحية التى حجبت بعظمتها سائر كنائس عالم الغرب المسيحى ، وقيل إنه أنهى تشييدها فى عشرين عاما ، وهى فترة لم يكن ثمة امبراطور واحد يملك إتمام مثل هذا الإنجاز الكبير خلالها .

وعلى حين اتسمت البازيليكا المسيحية المبكرة فى تشكيلها المعمارى فى الفراغ بالطابع الأفقى اتسمت كنيسة كلونى الجديدة بالطابع الرأسى ، وذلك بأن نهض المعمارى بارتفاع المجاز العريض الأوسط رأسيا إلى أعلى . وشيئا فشيئا أدّى ذلك إلى زيادة العناية بالأجزاء الواقعة فوق رواق المجاز العريض الأوسط Nave، وتميزت كنيسة كلونى بصفّ مزدوج من النوافذ غُشّى الأدنى منه بالحجارة على حين تُرك العلوى مفتوحا ليؤدى وظيفة المنور المسمّى طابق النوافذ المشعّة[١٨] .

ومن فوق « المنور » كان « البحر »[١٩] الذى يعلو المجاز الأوسط ، وهو على هيئة قبو أسطوانى Barrel Bault يبلغ عرضه عشرة أمتار وسبعين سنتيمترا تسنده عقود عرضية مدبّبة بها بعض الانتفاخ ، ارتفع القبو معه إلى اثنين وثلاثين مترا وسبعين سنتميترا ، وهو أقصى ارتفاع بلغه القبو أيامها ، غير أن الحماس الدينى الذى دفع إلى بلوغ مثل هذا الارتفاع لم تواكبه المعرفة الهندسية التى تدعّمه ، ولهذا ما لبث أن تداعى جزء من القبو بعد بنائه ، وقد أفضت مرحلة التجربة والخطأ هذه إلى ابتكار الأكتاف الطائرة الساندة[٢٠] . وعند إعادة بناء الكنيسة أقيمت سلسلة من الدعائم البدائية ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبيين Aisles جعلت منها أول كنيسة تقوم فيها أكتاف ساندة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجـاز العريض الأوسط .

---

(١٨) Clearstory النوافذ المُشعّة هى صف من النوافذ المتتابعة يكون فى أعلى الكنيسة ليُشعَّ الضوءَ إلى ما تحته (م.م.م.ث) .

(١٩) Span المسافة الأفقية بين عمودين أو كتفين Pilasters أو جدارين . ولكل عقدٍ arch بحرٌ ، كما لكل عتبةٍ lintel بحرٌ (م.م.م.ث) .

(٢٠) Flying buttresses القوائم الساندة : الدعائم السّاندة . تشيد أساساً لمعادلة الضغط المتجه إلى الخارج فى المبانى ذات العقود أو الأقبية . وهى دعائم ساندة ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبيين aisles بالكنيسة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز العريض الأوسط nave . وقد استخدم مهندسو العصر الرومانى والعصر الرومانسكى هذه الدعائم فى صورة أكتاف خارجية ساندة للحوائط أو فى صورة حوائط نصف دائرية تعلوها نصف قبة . وما لبث مهندسو العصر القوطى Gothic أن طوروا القوائم الساندة إلى ما اصطلح على تسميته بالقوائم أو الأكتاف الطائرة فى الحالات التى تكون فيها المجازات أو الأورقة الجانبية aisles أقل ارتفاعا من المجاز العريض الأوسط nave فصمموها على شكل أنصاف عقود طائرة تتلقى ضغوط الأقبية العليا للمجاز الأوسط [جهود الرفس الجانبية] فتنقلها إلى الحوائط الخارجية الجانبية أو إلى خارج المبنى رأساً (م.م.م.ث) .

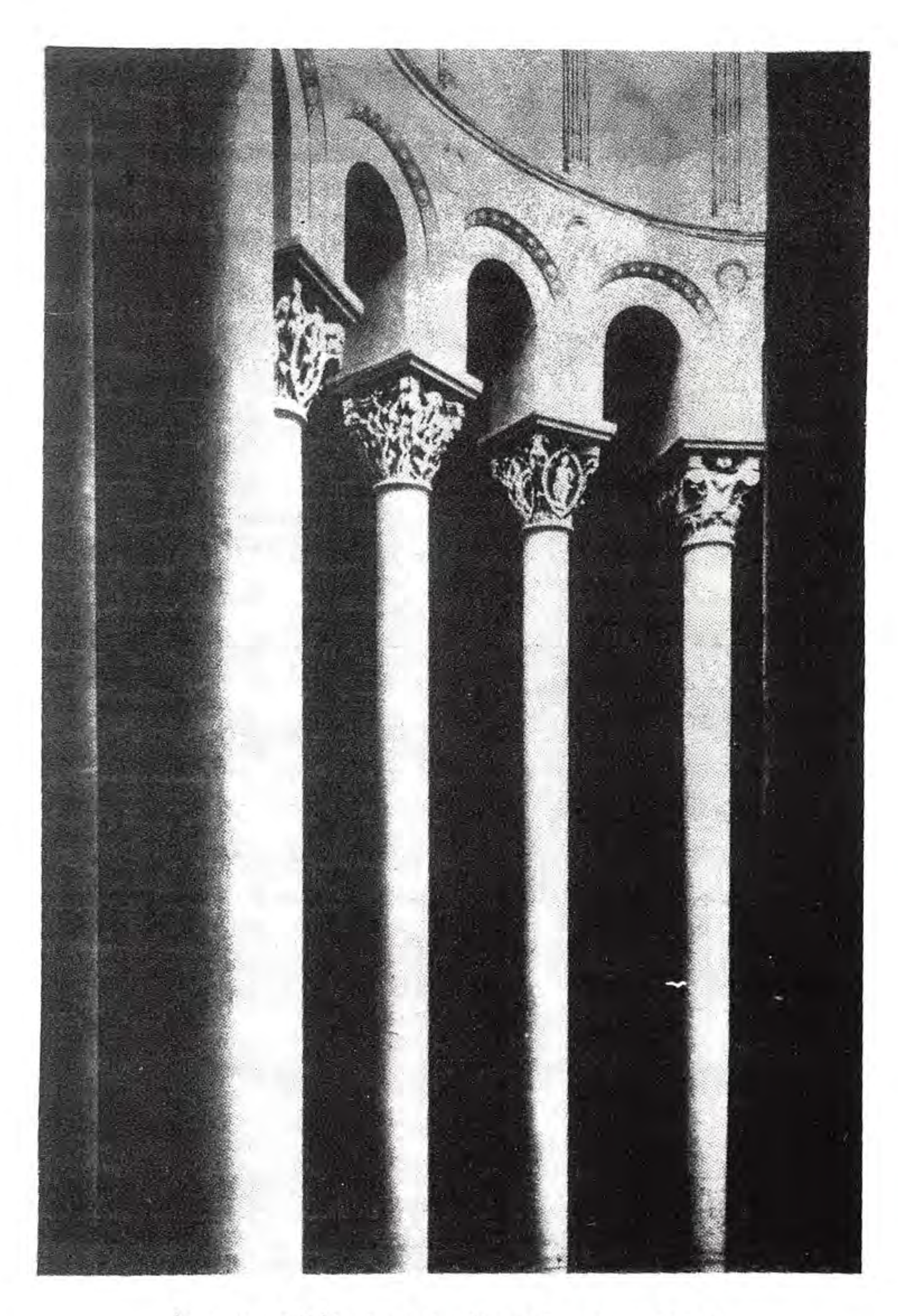
وهكذا تجمعت فى بناء واحد بعقوده المُدبّبة وقبواته المرتفعة وأكتافه الساندة الخارجة البدائية عناصر عدّة هى التى تطوّرت بعد ذلك إلى الطراز القوطى . وفى الحق إن البازيليكا الرومانسكية لا تختلف عن البازيليكا المسيحية المبكرة إلا قليلا باستثناء الحجم وتأكيد الاتجاه الرأسى وتطور الردهة العرضية والأجزاء التى تليها بما أدخل عليها من عناصر جديدة ، وكان الاتجاه نحو الشرق هو الغالب فى جميع كنائس الأديرة . وعلى حين دعت الحاجة فى كنائس المدن إلى امتداد المجاز العريض الأوسط ليتسنّى لها استقبال الأعداد الغفيرة من جمهور المصلين فرضت الحاجة فى كنائس الأديرة امتداد المساحة المحيطة بالمذبح الرئيس Altar كى تتسع لجلوس الرهبان ورجال الدين الذين يعدون بالمئات ، ولم يكن ثمة جمهور من المصلين فى أغلب الأحوال .

وقد شُيدت الحنيَّة الكبرى[٢١] والقاعة العرضية المزدوجة فى كلونى لتثير فى الرهبان إحساسا بالتفافهم حول المذبح الرئيسى ، وكذلك لتضاعف من رنين أصداء الإنشاد . وقد انفصل المذبح الرئيسى عن الممشى[٢٢] المحيط به بثمانية أعمدة ذات جمال أخاذ ونحافة بالغة الرقة (لوحة ٣١) تعلوها تيجان نُحتت بمهارة فائقة هى كل ما تبقى اليوم من الحنيَّة . وقد وصف أحد رجال الدين الذين زاروا كلونى وقتذاك هذا الممشى الرومانسكى بقوله : « إذا قُدِّر للملائكة أن يسعدوا بمبنى شيّدته أيدى البَشر ، فما أوْلاهم أن يسعدوا بممشى كنيسة كلونى حيث يجدون المتعة فى الرواح والغدو فيه » . كما ارتفعت زخارف الكنيسة إلى مستوى عظمة مقاييسها الفراغية ، فكان ثمة ألف ومائتا تاج منحوت تزيّن الأعمدة بينما جُمِّلت عقود المجاز العريض الأوسط المدبّبة الرشيقة بحليات معمارية منحوتة لإبرازها . وكانت أغلب المنحوتات مطلية بألوان سخية تضاعف من تألق الكنيسة وروعتها من الداخل ، كما كانت أرضية الكنيسة كلها مغطاة بالفسيفساء التى تصور القديسين والملائكة فضلاً عن الأشكال والصيغ التجريدية الرمزية . وظلت هذه الكنيسة أعظم أثر من نوعه خلال خمسة قرون حتى بناء بازيليكا القديس بطرس فى روما خلال القرن السادس عشر ، وواصلت الشموخ بعظمتها حتى عام ١٧٩٨ عندما انتهبتها إحدى موجات الثورة الفرنسية ونقلت أحجارها لاستخدامها فى تشييد مبان أخرى بعد أن تداعى الوعى بالقيم الروحية المستوحاة من ارتباط الإنسان بالنظام الكونى أثناء الثورة ، وبعد أن سيطرت العقلانية على الفكر مما أدى إلى الإزراء بالفكر الرومانسكى وهدم الكنيسة وبيع أنقاضها ، فلم يبق منها الآن غير ردهة عرضية واحدة ببرجها وتيجان الممشى وجملة من منحوتاتها المعمارية البديعة .

---

(٢١) **Apse** أو شرقية الكنيسة أو قبوة المذبح ، وهى قبوة نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة عادة فى الجانب الشرقى من صالة الكنيسة المقابل للمدخل (م.م.ث) .

(٢٢) **Ambulatory** الممشى وراء الهيكل ، وهو ممشى مسقوف تحت البواكى أو حول قاعة المرتلين **choir** . وعادة يكون وراء الهيكل (م.م.ث) .



لوحة ٣١ . دير كلونى . الكنيسة الثالثة . أعمدة رواق الحنيّة الكبرى بعد ترميمها .

منحوتات طراز الأديرة الرومانسكى

يحتفظ عدد من المتاحف والأديرة المتنائية ببعض أجزاء من آثار كلونى الرائعة سواء فى مجال النحت أم العمارة ، غير أن هناك كنيسة تتضمن أقساما ترجع إلى عصر كلونى ويمكن الاستمتاع بمشاهدتها وهى كنيسة لامادلين فى ڤيزلاى La Madeleine at Vezelay التى لا تزال قائمة بفرنسا حتى الآن (لوحة ٣٢) . فقد بُنى مجازها العريض الأوسط (لوحة ٣٣) وقاعاتها العرضية فى فترة معاصرة لعهد الانتهاء من كنيسة الأسقف هوجو فى كلونى ، إلا أن قاعة المرتلين القوطية بها Choir ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثانى عشر . وتعود الحالة الممتازة التى نجد عليها هذا المبنى الآن إلى عملية الترميم البارعة التى تمت فى منتصف القرن التاسع عشر . ومع صغر نسب هذه الكنيسة عن نسب كنيسة كلونى الكبرى فإن كنيسة المادلين « مريم المجدلية » هى أضخم كنيسة رومانسكية باقية حتى اليوم . ولقد شهدت هذه الكنيسة الكثير من الأحداث التاريخية . فخلال العصور الوسطى ضمت رفات « القديسة مريم المجدلية » ، وفى أمسية الاحتفال بها فى عام ١١٢٠ بعد تشييد المجاز العريض الأوسط شبّ حريق مدمّر أتى على الأجزاء الخشبية من السقف فتداعت الألواح مشتعلة فوق الحجاج المجتمعين . ومع إعادة تقبية المجاز الأوسط ظهرت فى فرنسا للمرة الأولى فكرة العقد المتقاطع أو المتصالب Groin vault [٢٣] ، ويمكن وصف هذا النوع من التقبية بأنه النتيجة المترتبة على تقاطع الزوايا القائمة لقبوين أسطوانيين ذوى باعين وارتفاعين متساويين ، وتسمى أقطار المربع التى تتقاطع عندها أقطار مربع القبوين الأسطوانيين والتى تُرى من أسفل «بالحَقْو» . ويصور (شكل ٣) فكرة العقد المتقاطع المستخدم فى ڤيزلاى الذى يتباين مع الطراز الأشد بساطة للقبو نصف الأسطوانى half cylinder barrel vaulting المستخدم فى كلونى والذى اقتُصر فيه على عمل عقود دائرية عرضية متوازية -Trans

(٢٣) Groin اشتقاقا من تسمية خط تقابل سطح فخذ الإنسان مع البطن فى اللغة الإنجليزية .

verse arches موزعة على مسافات مناسبة لتقوية القبو الأسطوانى الطولى الذى غُطّى به المجاز الأوسط بكلونى ، غير أن استخدام الحجارة الوردية الخفيفة مع الرمادية الداكنة فى ڤيزلاى يقدم تكوينا لونيا شديد الجاذبية . وعلى الرغم من أن الصور الفوتوجرافية (لوحة ٣٤) تبالغ فى إبراز هذا التباين إلا أن عدم انتظام صنجات الحجر Stone Voussoirs المنحوت يبدو جليا . والواقع أن أهمية كنيسة المادلين لا تكمن فى معمارها بقدر ما تكمن فى الثراء الغزير لتيجان أعمدتها المنحوتة ، وأهم من ذلك تكوينات النقش البارز فوق المداخل Portals الثلاثة المهيبة المؤدية من سقيفة المدخل العرضية(٢٤) إلى المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبيين . وكانت حشوات العقود(١٤) التى تعلو مداخل كنائس كلونى مزينة بنفس هذا النوع من النقوش البارزة فى دقة متناهية وجمال أخاذ ، وكان أضخمها وأكثرها تعقيدا تلك التى تعلو المدخل الأوسط ، غير أنه لم يبق لنا للأسف غير أجزاء قليلة من حشوة العقد الكبرى فى كلونى والتى ترجع إلى الربع الأول من القرن الثانى عشر (لوحه ٣٥) وتعد بلا نزاع أكثر الحشوات تعقيدا من الناحيتين التقنية والإيقونوغرافية . وما من شك فى أنها تدين بأصولها إلى الرسوم والمنمنمات المرقّنة للأناجيل فى مكتبات الأديرة والتى كان الرهبان يعرضونها على النحاتين لتنفيذها على الحجر ، حتى إن رداء المسيح فى هذه الحشوة بنمطه الحلزونى الشبيه بالدوّامات وبخطوطه الحادّة الجليّة يعيد إلى ذاكرتنا ريشة الرسام التى رقّنت الكثير من مخطوطات ذلك العهد ، بل إن النحت يدور حول رؤيا يوحنا اللاهوتى حسب التفاصيل الواردة فى الإنجيل(٢٥) . ويبدو المسيح على عرش ضخم أبيض جليلا بغير تاج يزين هامته ، يشعّ من بين أصابعه نور مصوَّب نحو الرسل الحفاة حاملى رسالته التى تتضمنها الكتب التى يمسكونها بأيديهم والتى بها هداية الناس وشفاء المرضى . ويتدفق « ماء الحياة لامعا كالبللور » من جانب المسيح بينما يتألق على الجانب الآخر ورق الشجر والثمار الاثنتى عشرة التى تمثل كل منها أحد شهور السنة بين تسعة وعشرين جامة(٢٦) فى الشريط الأوسط من قوس العقد archivolt(٢٧) المحيط بالتكوين الفنى المنحوت ، فثمة شكل لبائع كروم يرمز لشهر سبتمبر بينما يرمز لشهر أكتوبر رجل يجمع جوز البلوط لخنازيره . وفضلا عن ارتباط الشهور بمثل هذه الأعمال فهى ترمز أيضا إلى علامات دائرة البروج التى بدورها تذكّر الإنسان بمدى قصر الحياة التى يجتازها قبل أن يظفر بالخلاص.. وثمة جملة من الجامات الأخرى تصور وحوشا غريبة مقتبسة من كتب الحيوانيّات الأخلاقية

---

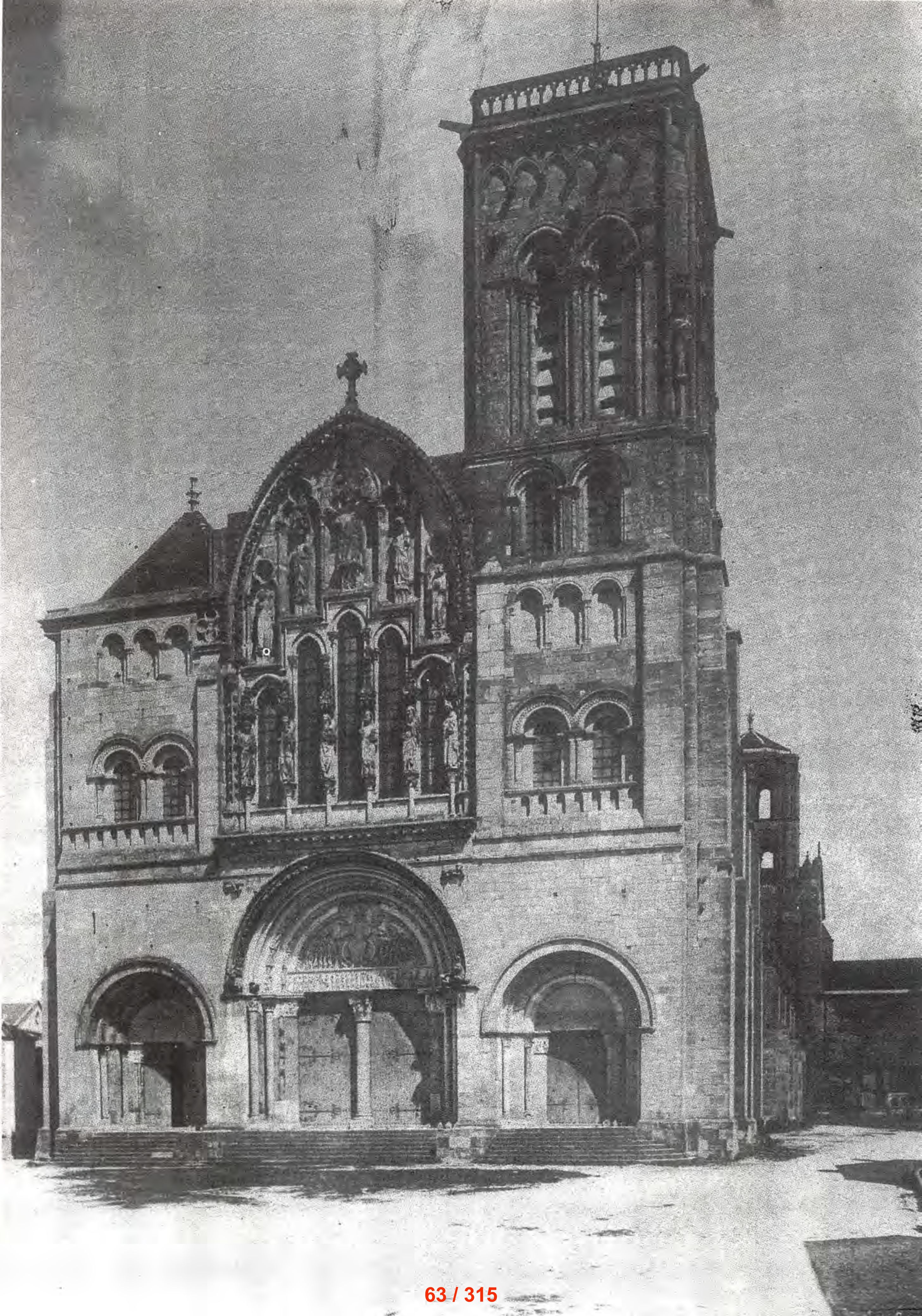
(٢٤) Narthex دهليز مدخل الكنيسة . سقيفة المدخل المستعرضة . حوش الكنيسة . ففى حالة عدم احتواء الكنيسة لفناء atrium يُقام دهليز للمدخل بكامل عرض الكنيسة . وقد يضمّ صفًا من الأعمدة كما قد يتصدّره بهو دخول خارجى porch أمام باب الدخول إلى الكنيسة (م.م.م.ث) .

(٢٥) «وأرانى نهرا صافيا من ماء حياة لامعا كبللور خارجا من عرش الله والخروف فى وسط سوقها ، وعلى النهر من هنا ومن هناك شجرة حياة تصنع اثنتا عشرة ثمرة وتعطى كل شهر ثمرها وورق الشجر لشفاء الأمم» [رؤيا يوحنا اللاهوتى ٢٢ : ١] .

(٢٦) Medallion جامة مستديرة . رصيعة مستديرة ، وهى لوحة دائرية أو مفصّصة ذات نقوش نافرة عادة ما تؤدى وظيفة زخرفية فوق المبنى (م.م.م.ث) .

(٢٧) Archivolts . أطر المدخل المعقود وهى الأطر المحيطة بالفتحات سواء أكانت تلك الفتحات أبوابا أو نوافذ أو غيرها ، وسواء أكانت تلك الفتحات معقودة أو مقوّسة أو مقنطرة . وقد تتخذ الأطر من قوالب صماء لا نقش فيها أو مزخرفة نحتا (م.م.م.ث) .

لوحة ٣٢ . واجهة كنيسة المادلين بڤيزلاى .

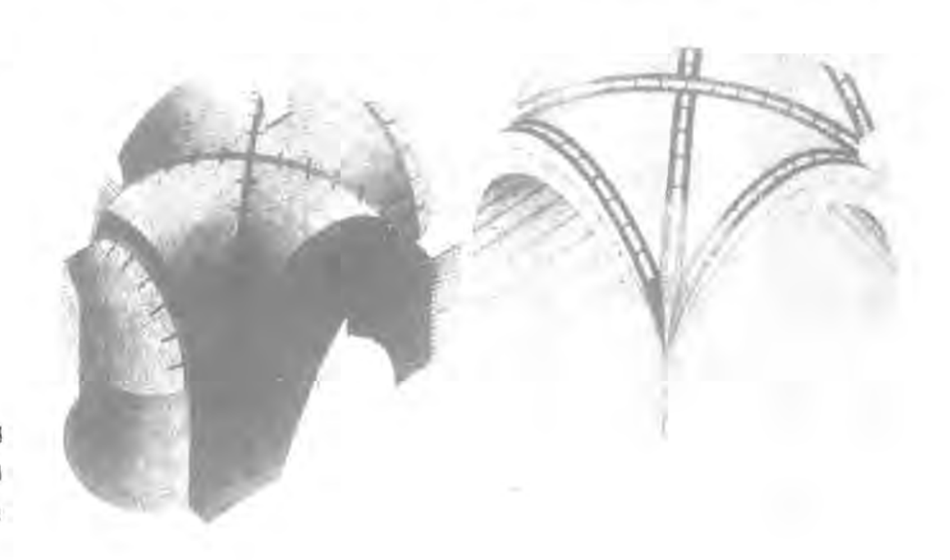


الرامزة[٢٨] الشائعة وقتذاك التى تروى الأقاصيص عن حيوانات حقيقية وخرافية . ويلفت أنظارنا شكل قنطور يرجع إلى العصر الكلاسيكى فى الربع الأسفل الأيمن .

وينقسم الشريط الداخلى لأُطر المدخل المعقود إلى ثمانية حشوات غير متساوية تضم « الأمم التى تشفيها شجرة الحياة » . وتشمل الحشوة إلى يساررأس المسيح مباشرة رجلين برأسى كلب يمثلان قبيلة شاع أنها كانت تسكن الهند . وتبين الحشوة المقابلة إلى يمين المسيح رجلا كسيحا محنى الظهر وامرأة كفيفة تخطو متعثرة يقودها آخر . وفى غير ذلك من الحشوات نرى الأعرج فوق عكازيه بين المبروصين يشيرون إلى قروحهم ، والكل ينتظر الشفاء .

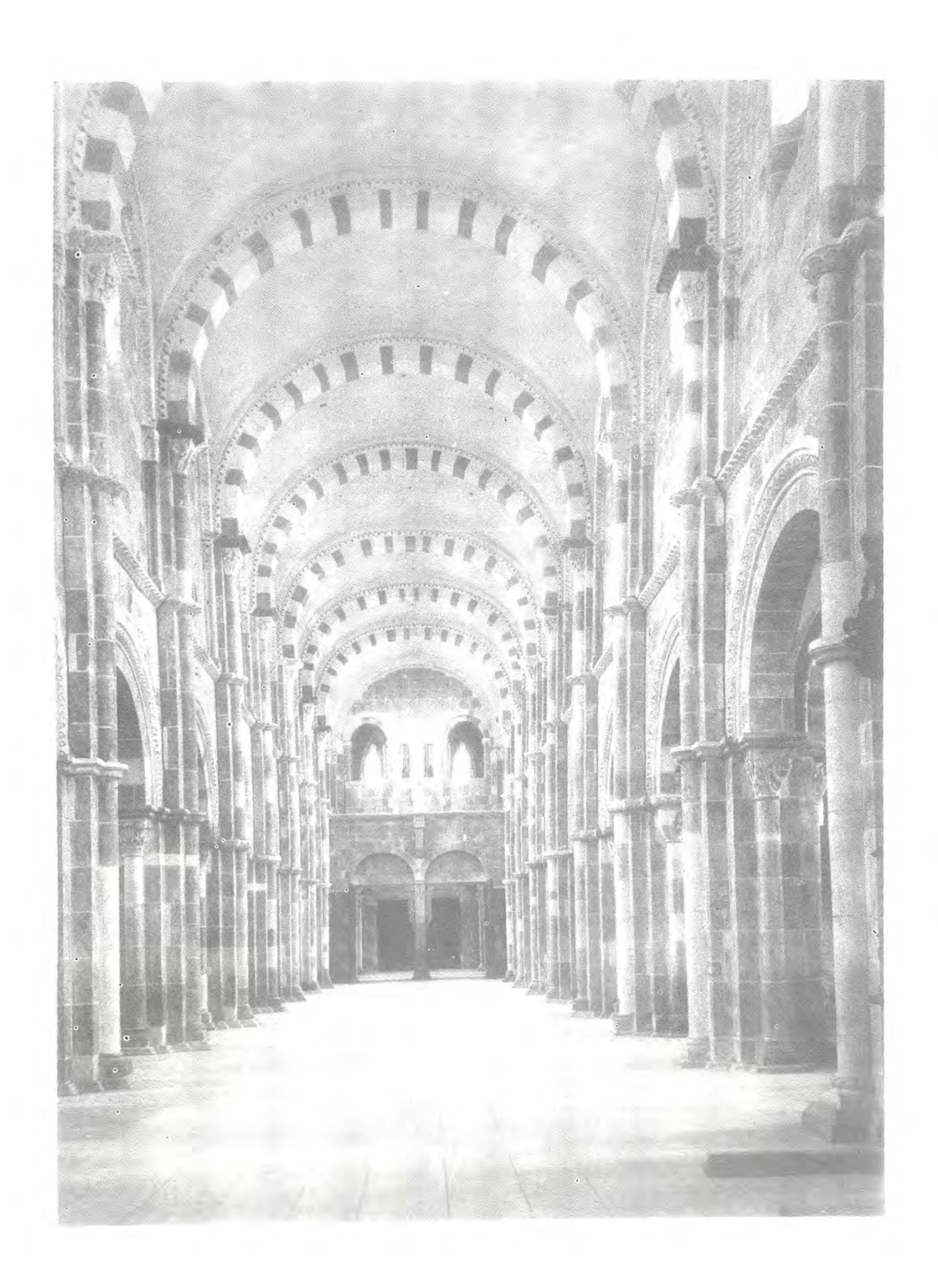
وعلى امتداد العُتب Lintel عرضٌ للأمم وهى تتقدم من الجانبين صوب الوسط ، وعلى حين مثّلت الحشوات العليا المرضى يمثل هذا الشريط الوثنيين والكفرة الذين هم فى حاجة إلى المدد الروحى . ومن بين هؤلاء الأقوام غير المألوفين القاطنين أماكن نائية رجل وامرأة فى أقصى الركن الأيمن لهما آذان ضخمة ويكسو الريش جسديهما . كذلك نرى جنسا من الأقزام منقوشا بمهارة فائقة وفى أحجام ضئيلة حتى أنهم لا يستطيعون امتطاء الجياد إلا مستخدمين السُّلَّم . وفى أقصى اليسار نشهد قوما من المتوحشين نصف العراة يستخدمون الأقواس والسهام . كما نرى إلى اليسار أيضا بعض الوثنيين يقودون ثورا إلى حيث يُنحر قربانا . ويلتقى الجميع عند المنتصف حيث يقف القديس يوحنا المعمدان حاملا جامة عليها صورة الحمل . وما من شك فى أن هذا التمثيل قد قُصد به الإيحاء بأن التعميد هو طريق الخلاص الذى ينبغى أن

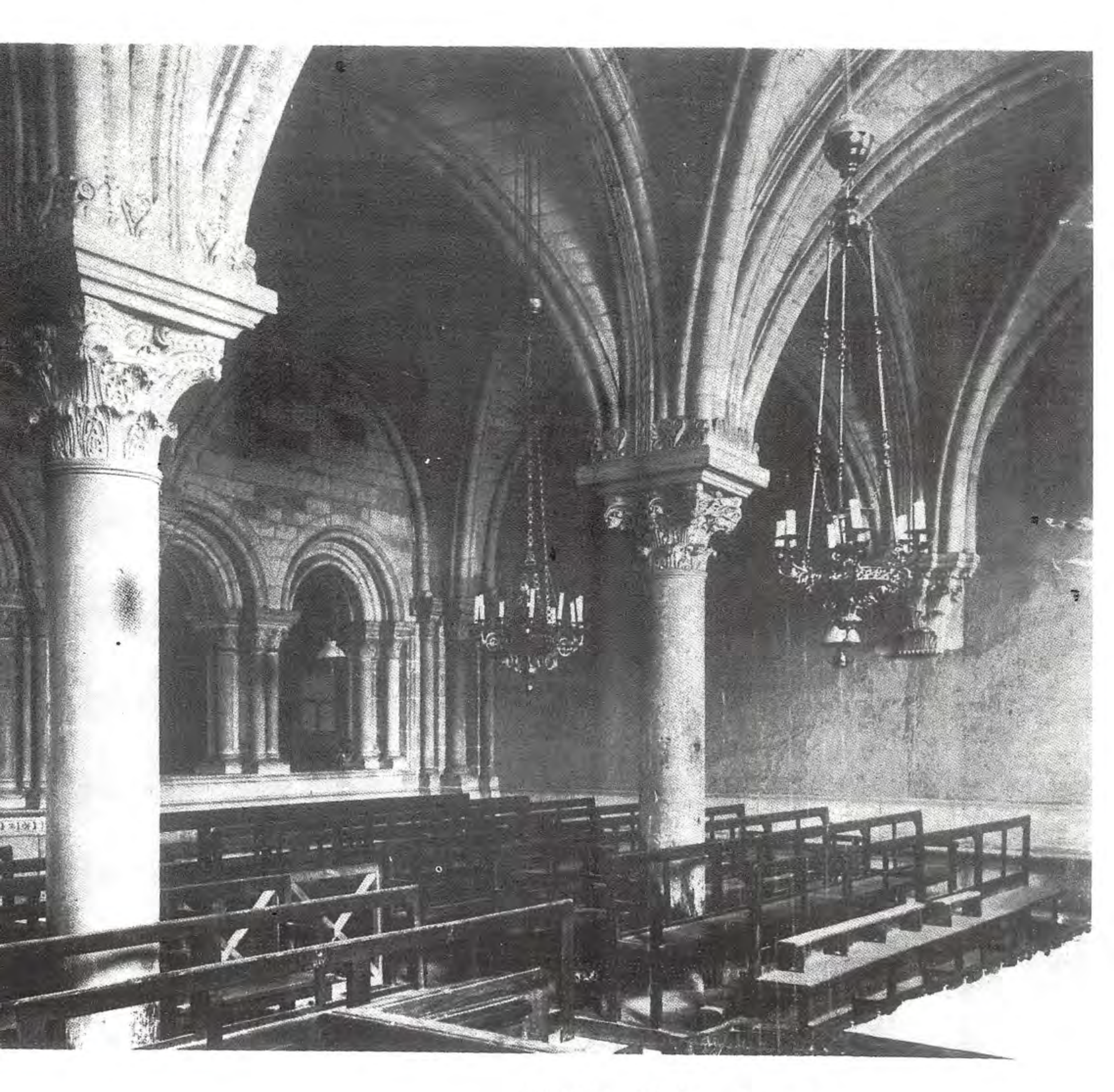
شكل ٣ . العقد المتقاطع .



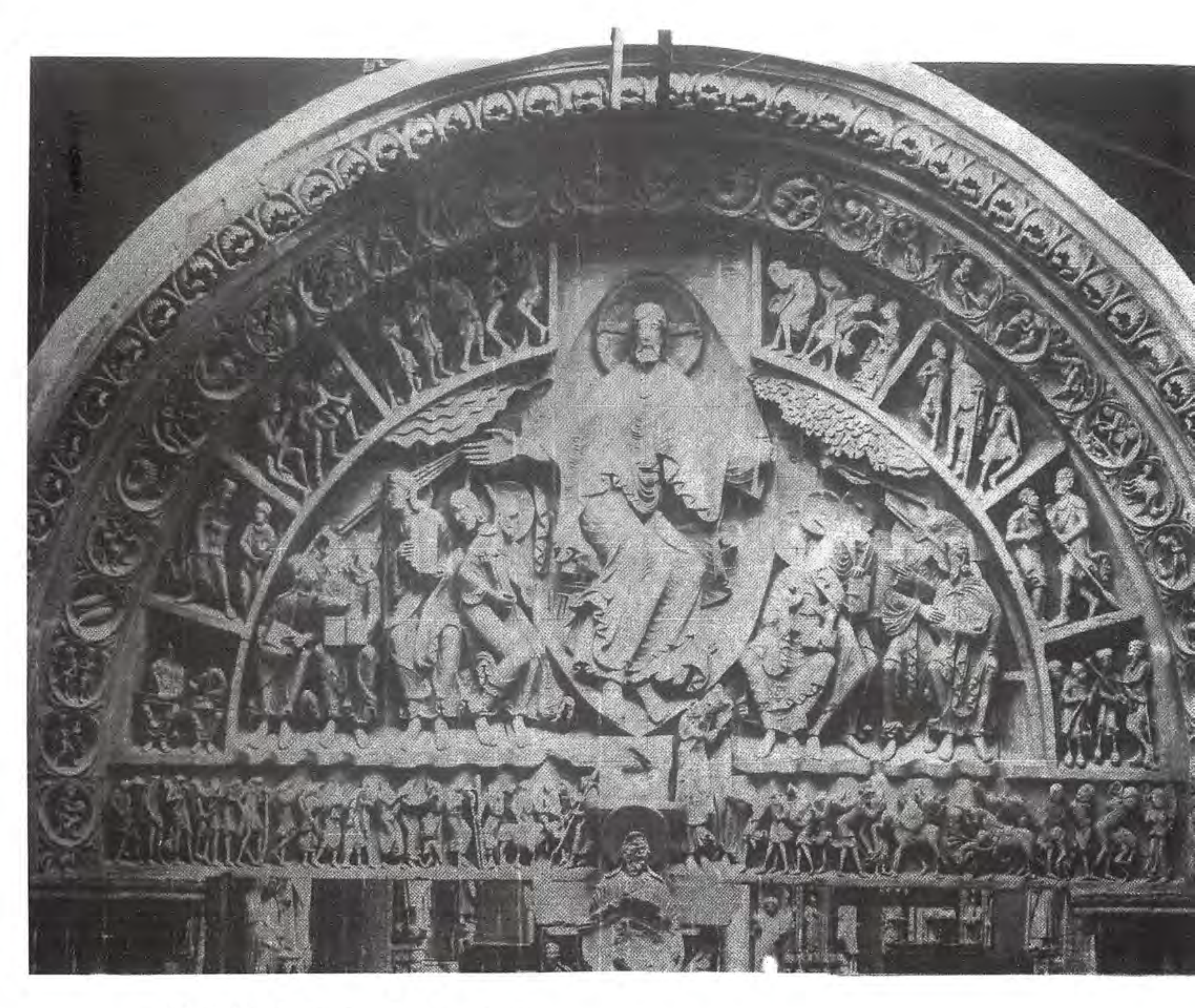
لوحة ٣٣ . المجاز العريض الأوسط لكنيسة المادلين بفيزلاى .

(٢٨) Bestiaries ظهرت خلال العصور الوسطى مؤلّفات قصصية رمزية تصف الطير والحيوان منذ أقدم العصور ، وإلى جانبها طيور وحيوانات خُرافية كان الظَّنُّ الشّائع أن لها وجودها الحقيقى . وكانت جميعها تتقمص خصائص البشر وتهدف إلى تلقين عدد من القيم الدينية والأخلاقية ونقد المجتمع بل والكنيسة ، كما كانت صورها الإيضاحية illustrations مصدرا استقى منه فن الكنائس الرومانسكى . كذلك انتشرت المخطوطات المصورة التى تضم قصص الحيوانات بكل ما صحبها من حكم أدبية وتأملات فى ظروف الحياة العامة واليومية انتشاراً واسعاً فى العالم الإسلامى . وكانت ثمة نسخ خاصة تعدّ لمكتبات السلاطين تزوّد بتصاوير توازيها روعة وأبهة (م.م.م.ث) .





لوحة ٣٤ . المجاز العريض الأوسط لكنيسة المادلين بڤيزلاى .



لوحة ٣٥ . حشوة العقد على مدخل كنيسة المادلين بڤيزلاى .



لوحة ٣٦ . كنيسة المادلين بفيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود الملاك جبريل محلّقاً على أهبة الاستعداد للنفخ فى الصور معلنا قيام الساعة .



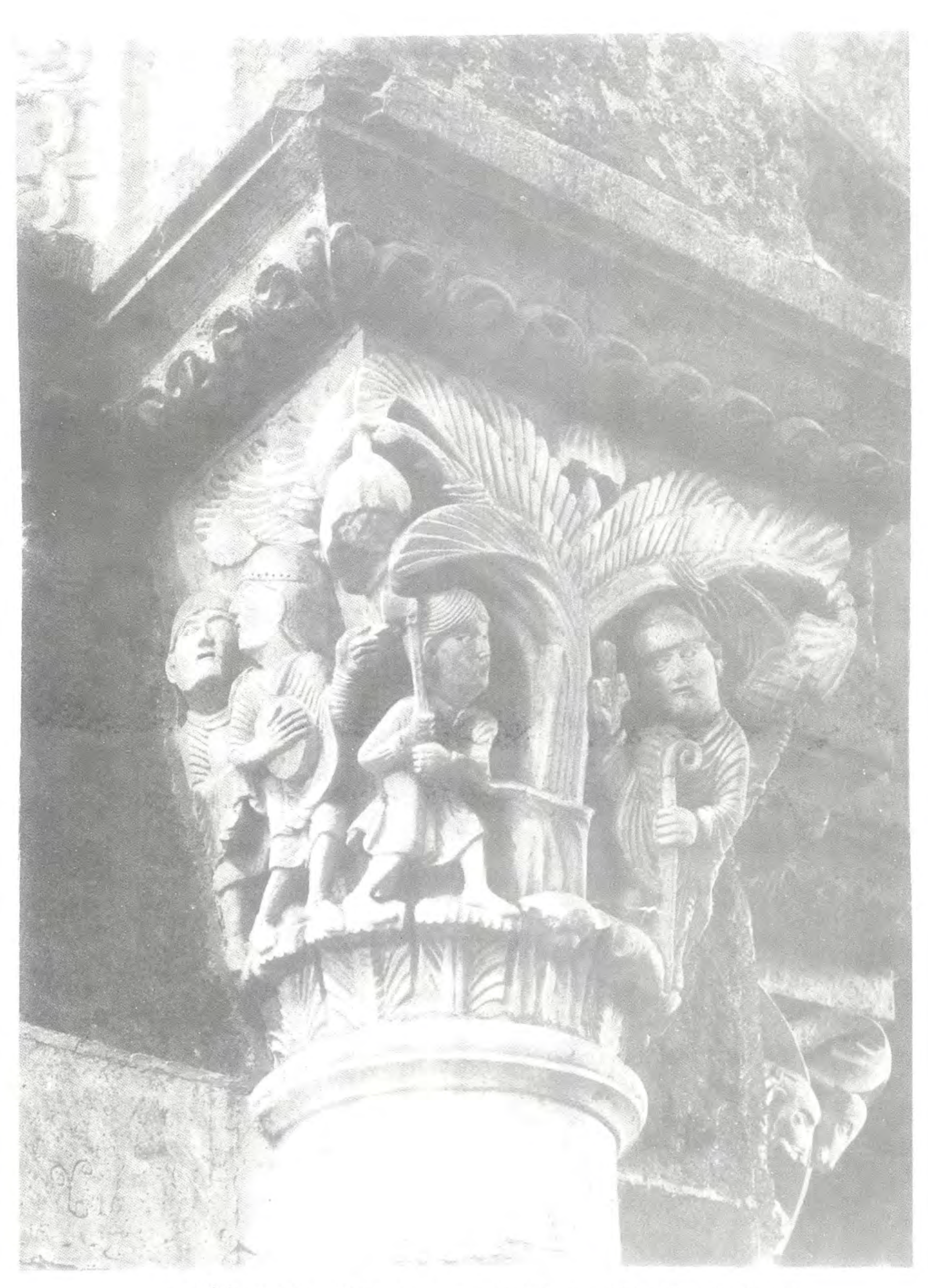
لوحة ٣٧ : كنيسة المادلين بڤيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل موسى (أو ملاك الموت) موشكاً على ذبح أكبر أبناء فرعون



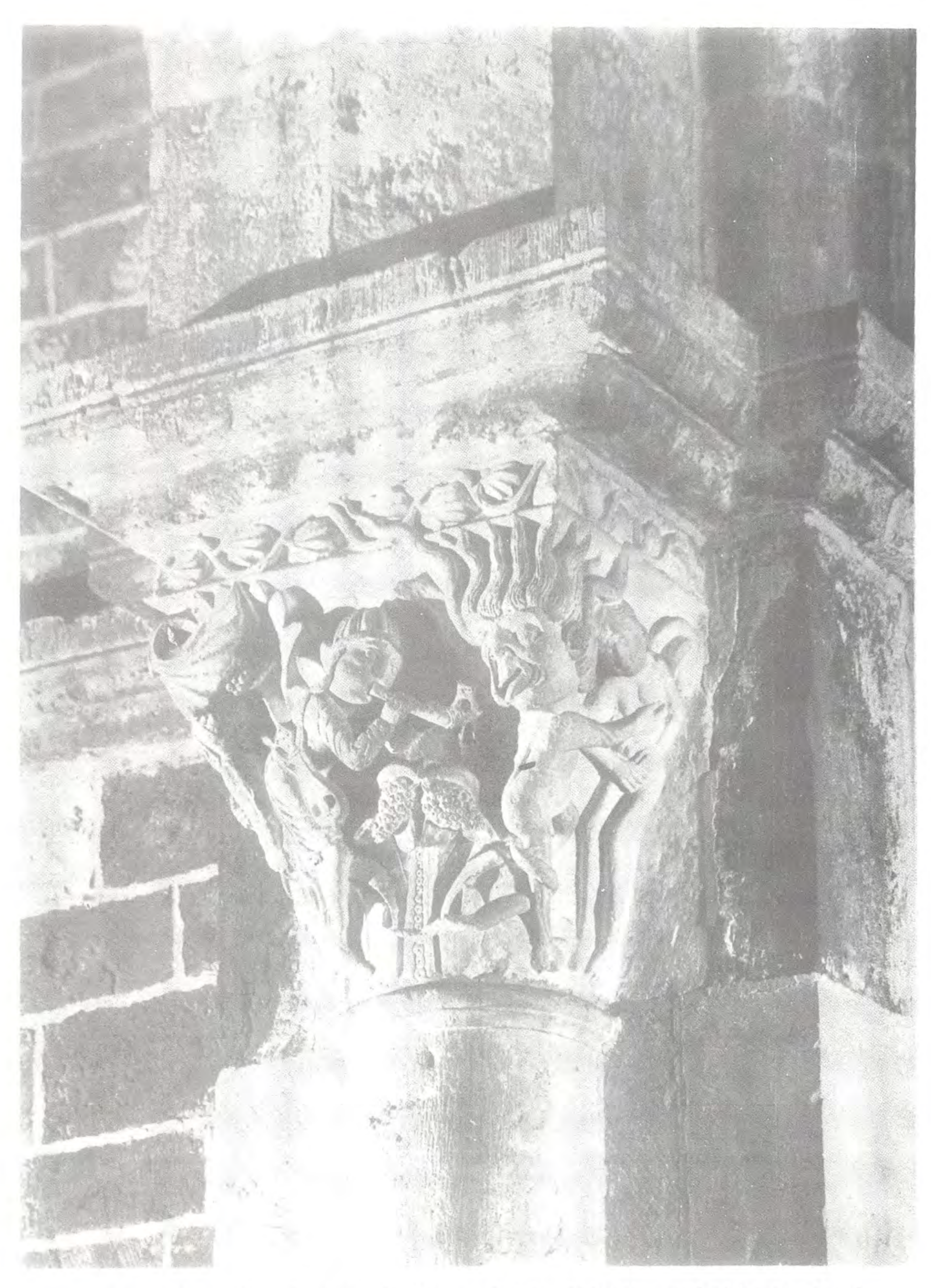
لوحة ٣٨ . كنيسة المادلين بڤيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل رجلاً ملتحياً يُفرغ الغلال فى طاحونة يدير رحاها رجل حافى القدمين



لوحة ٣٩ . كنيسة المادلين بفيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل مخلوقاً يجسّد الترف متنكراً فى شكل وحش ينتفش شعره كلهب الجحيم ويفغر فمه الكثيب كاشفاً عن أنيابه .



لوحة ٤٠ . كنيسة المادلين بفيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل القديس مارتان يأمر حطّاباً بقطع شجرة .



لوحة ٤١ . كنيسة المادلين بڤيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية لوحش يرمز للدنس إذ يداعب بكفّه صدر أمراة عارية .

يسلكه الجميع إذا شاءوا الخلود فى الآخرة . والواقع أنه رمز منطقى لتزيين المدخل المؤدى إلى المجاز الأوسط للكنيسة الذى يعدّ بألوانه المتألقة وزخارفه الأخاذة صورة لمدينة أورشليم السماوية الجديدة التى يصفها يوحنا المعمدان بقوله : « وأبوابها لن تُغلق نهارا لأن ليلا لن يكون هناك ، ويجيئون بمجد الأمم وكرامتهم إليها » .

وفى الحق إن سعة الخيال المتمثلة فى تيجان الأعمدة المنحوتة آسرة تأخذ بالألباب ، إذ نرى مشاهد من الإنجيل وأحداثا من حياة القديسين وتفسيرات مجازية يسودها التلاعب بالخيال فى سقيفة القاعة المستعرضة والمجاز الأوسط . ويصور أحد تيجان سقيفة القاعة المستعرضة الملاك جبريل محلّقا على أهبة الاستعداد للنفخ فى الصور معلنا قيام الساعة (لوحة ٣٦) . وثمة تاج آخر فى المجاز الأوسط يبيّن ملاك الموت [أو موسى] موشكا على ذبح أكبر أبناء فرعون (لوحة ٣٧) ، ونرى فى تاج آخر رجلا ملتحيا يفرغ الغلال فى طاحونة يدير رحاها رجل حافى القدمين (لوحة ٣٨) . وكثيرا ما كانت هذه التيجان تصور أحداثا من حياة بعض القديسين المشهورين فى كلونى مثل أنطوان وبولس اللذين عاشا نسّاكا فى صحراء مصر . وفى أحد التيجان المثيرة للفزع والتى تمثل تجربة القديس أنطوان نشهد مخلوقا يمثل الترف متنكرا فى شكل وحش ينتفش شعره كلهب الجحيم ويفغر فمه الكئيب كاشفا عن أنيابه (لوحة ٣٩) ، كما نرى وحوشا أخرى تتصارع فى سبيل إنقاذ أرواح الغافلين . وثمة تاج نُحت بعناية فائقة يمثل القديس مارتان يأمر الحطّاب بقطع شجرة (لوحة ٤٠) . وهناك تاج نرى فيه أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية أمام وحش يرمز للدنس إذ يداعب بكفّه صدر امرأة عارية (لوحة ٤١) .

وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أُودُو وجويدو دارتسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة ، وصدر عنه الكتابان الهامان اللذان وضعهما « أودو » و « جويدو »[٢٩] ، فقد سُجلت قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال على تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة « هوجو » التى تعد آية من آيات جمال العمارة والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر . ويتكون تاج كل عمود من أربعة أوجه ، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى تُرتَّل بها المزامير « البصلموديات » المقدّسة ، كما أنها ترمز إلى الفضائل الإنسانية مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة عند رهبان دير كلونى .

ويتضمن الوجه الأول عبارة « هذا هو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية » وصورة شاب حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود ، لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من المزمور الثالث والأربعين : « ولسوف أبتهل عندئذ لله وحده فى عليائه ، هو الذى منحنى المرح فى شبابى ، فحمداً لك ياربّ على نعمتك ، حمدا يلهج به لسانى على أنغام القيثارة ، وأنت يانفسى لماذا تحزنين ولماذا ترهقيننى بالقلق ؟ » . ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تخليص النفس من عناصر الشرّ وتبديل حزنها إلى غبطة وسكينة ، على غرار قصة داوود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاؤول ، وهو الحادث الذى يصوّره الإنجيل على أنه نبوءة بانتصار المسيح على الموت وعلى الشيطان (لوحة ٤٢) .

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل « النغم الثانى » صورة راقصة تقرع دفّا صغيرا ، لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتَّل عادة فى موكب فاتحة قُدّاس « أحد السعف » ، وقد سار

---

(٢٩) كتب أودو «محاورات فى الموسيقى» Dialogus in musico ، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة» Micrologus .



لوحة ٤٢ : الوجه الأول من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الأول من الأنغام الموسيقية . عازف القيثارة . تصوير جيرودون .



لوحة ٤٣ : الوجه الثانى من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثانى من الأنغام الموسيقية . الراقصة بالدفّ . تصوير جيرودون .



لوحة ٤٤ : الوجه الثالث من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثالث من الأنغام الموسيقية رمز قيامة المسيح. آلة السنطير.
تصوير جيرودون.

المنشدون فى المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول ، ويلعب الدُّف هنا دورا فى إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذى يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ٤٣) .

ويسجّل الوجه الثالث عبارة « النغم الثالث رمز قيامه المسيح » إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة « الليرا » بعد أن أُضيف إليها صندوق صوتى ، وإن تكن فى الواقع إحدى نماذج آلة السنطير[٣٠] الشائعة فى القرن الحادى عشر ، وتمثل الآلة الأسطورية التى كان داوود يعزف عليها عند ترتيل « المزامير » ، وقد صُورت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبى الأفقى فوق صورة الصليب الذى يرمز للمسيح . وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرّع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة فى دعاء : « كيرى إليصون ـ كريستى إليصون » أى ارحمنا ياربنا ارحمنا يامسيح ، وهو الدعاء الذى يتردّد ثلاث مرات رمزا للثالوث المقدس (لوحة ٤٤) .

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات « النواح »[٣١] الجنائزية فى صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التى تُنشد تلك « البكائيات » بمصاحبتها (لوحة ٤٥) .

وقد نُقشت الصور التى تمثل الأنغام الأربعة الأخرى على أوجه تاج العمود الثانى غير أنها انطمست بما لم يفصح عن معارف دقيقة عن العازفين وآلاتهم .

ويتبين فى صور الأنغام مجموعتين من العازفين : مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين فى المواكب والذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق ، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية ، وهو ما يشير إلى وجود نوعين من التراتيل هى : التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع مثل ميلودية « المارش » ، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التى توحى ميلودياتها بعمق التأمل . وما من شك فى أن تعاليم أودو قد أنارت الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة ، وأعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالى ، وظهور أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة ، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزّعة على عدّة أسطر لحنية ، وهو الأسلوب الذى ظهر فى القرن العاشر والحادى عشر ، وتطور فى العصر القوطى ثم بلغ الذروة فى عصر النهضة .

وعلى العكس من تماثيل العالم الكلاسيكى القديم المصنوعة من الرخام أوالبرونز ، نحتت هذه النماذج الرومانسكية فى الحجر الجيرى أو الحجر الرملى الناعم المتوفر بغزارة فى فرنسا . وكان الغرض من هذه المنحوتات هو تزيين داخل الكنائس التى لم تكن تتعرض لعوامل الطبيعة . وكانت هذه المادة الوسيطة الملساء طيّعة للأشكال التصويرية التى تميّز بها النحت الرومانسكى واستجابت للمقاصد الخيالية التى نقشت عليها بأكثر مما لو كانت أشد صلابة .

ولم يستبعد النحت الرومانسكى النماذج المصنوعة من المعادن ، غير أن الأيام لم تحفظ لنا منها إلا أقل القليل لأن معظمها كان مصاغا من مواد نفيسة كالذهب والفضة والنحاس مجمَّلة بالطلاء المزجّج ومرصّعة بالأحجار الكريمة . وقيل إن دير كلونى كان يحتفظ بتمثال ذهبى للعذراء جالسة على عرش من الفضة وقد

---

(٣٠) Psaltry
(٣١) Planctus



لوحة ٤٥ : الوجه الرابع من تاج عمود بكنيسة هوجو : أغنية نواح جنائزية . شاب يقرع بمجموعة الأجراس الصغيرة . تصوير جيرودون

كُلِّل جبينها بتاج من الجواهر . كما استخدمت الكنائس كؤوس القربان Chalices والأباريق Pitchers أثناء الطقوس الدينية وكذا الكتب المغلّفة بالعاج أو المعدن والمرصعة بالجواهر فوق المذبح خلال الأعياد الهامة ، واستحدثت صناديق حفظ مخلّفات القديسين الراقدين فى الدير [المذاخر Reliquaries] والشماعد والمباخر المعدنية التى تضيف الكثير إلى جمال هذا الموقع الشديد القداسة .

لقد ظل النحت الرومانسكى دائما جزءاً متكاملا مع التصميم المعمارى لا ينفصل عنه ، فلم تكن الجدران أو الأسقف أو المداخل أو الأعمدة أو التيجان مجرد ضرورات إنشائية صماء بل كانت الفراغ الذى تشغله العناصر الزخرفية التى أضفت على العناصر الإنسانية قيمة تعبيرية مميزة تخاطب الرهبان والحجاج على السواء بلغة الشكل والخط واللون المرئية البليغة .

التصوير والفنون الزخرفية
فى الأديرة الرومانسكية

تألق فن رسم المنمنمات على صفحات ورق البرشمان مع فن التصاوير الجدارية فى حنيات الكنائس فى أوج العصر الرومانسكى . وقد برع الرهبان أنفسهم في فن ترقين الكتب بالمنمنمات ونسخها وتجليدها ، وخصّصوا لذلك قاعة فسيحة بالدير أسموها قاعة « النساخ » Scriptrium . وقد اتبع هذا التقليد الذى استّنه كاسيودوروس فى كافة أديرة البندكتيين وأثراه دير كلونى بالعمل الدءوب والحماس والاجتهاد حتى ذاعت شهرة نسّاخى دير كلونى بجمال ودقة خطوطهم ودقة نصوصهم . ولم يقنع هؤلاء الرهبان بالوقوف عند تجميل الصفحات برقة خطوطهم بل أخذوا يملأون الفراغات بين الفصول برسوم صغيرة ويبدأون الفقرات بحروف كبرى مزركشة بألوان بديعة ، وشيئا فشيئا تطورت هذه الزخرفة إلى رسوم تستوحى النصوص ، وغدت الحروف الأولى الملونة تصميمات بالغة الروعة والتعقيد . ولا شك أن أزدهار فن ترقين المخطوطات كان يعوّض الرهبان عن حياة التقشف البندكتية . وبمرور الوقت وانتشار هذا الفن برع المتخصصون فى المراحل المختلفة للترقين فصار منهم « المنمنم » Miniator الذى يعهد إليه بتصوير المشاهد المصغرة ، ومنهم المتخصصون بتدبيج الحروف الأولى الملونة rubricator . وكانت كلونى أهم مراكز ترقين المخطوطات التى تتميز بدرجة عالية من الرقة والرهافة والدقة وسحر الألوان المتعددة واستخدام رقائق الذهب لتصوير هالات القديسين وتيجان الملوك . وإذا كان الإنجيل الذى صدر عن دير كلونى فى عهد الأسقف هوجو وطبقت شهرته الآفاق لدقة نصوصه ولما يحويه من تصاوير بديعة قد فُقد للأسف الشديد فثمة مخطوطات أخرى مرقّنة ترقينا أخاذا قد بقيت لنا من ذلك العهد نلقن عنها فكرة عن مهارة مصورى الأديرة ومصممى الحروف الأولى الملونة (لوحات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ أ ، ب)

وكان إطلاق الفنان الخيال لعنانه فى حرية مما جعل عيوننا لا تقع على حرفين استهلاليين متماثلى التصميم ، كما سحر ألباب من يستمتعون بالنظر إلى المنمنمات وما فيها من روعة ، الأمر الذى كان لاشك له أثر فى فن التصوير المرسوم على مادة وسيطة أخرى غير مادة الرق البارشمانى التى اقتصر عليها هذا الفن بعد أن أصبحت نماذج تحتذى فوق أسطح الجدران التى زخرفت حنايا الكنائس وفى المنحوتات التى زينت الفراغات فوق المداخل والأعمدة ، ثم فى تصميمات الزجاج المعشق فى الكاتدرائيات القوطية (لوحة ٥٢) .



لوحة ٤٦ . إنجيل ونشستر: حرف D لم يتم . ملاك الموت يحصد أهل إسرائيل ، وداود يظهر توبته . أواخر القــرن ١٢ . مكتبــة كاتدرائيــة ونشستــر .

ولا شك فى أنه كان ينبغى حدوث تطوير لفنون المنمنمات قبل انتقالها إلى الحجر والزجاج ، غير أنه من المقطوع به أن هذه المنمنمات التى أبدعتها أيدى مصورى العصور الوسطى كانت برغم ضآلة حجمها المنبع الثّر الذى انبثق منه فيضان فنون النحت الصرحى والتصوير الجدارى والزجاج المعشق ، والتى غدت على النقيض من الصور الدقيقة الحجم لوحات ضخمة تكسو أسطح السقوف ذات القبو الأسطوانى والعقود وحنايا الكنائس ذات القباب النصف كروية خلال قرن ونصف فى أوج العصر الرومانسكى . ومرة أخرى نجد أن أشهر النماذج كانت فى كلونى وما يتبعها من أديرة تدور فى فلكها . ولايزال أحد هذه الفريسكات فى سقيفة المدخل المستعرضة [دهليز المدخل] فى ڤيزلاى يصور المسيح وقد أحاطت به الحيوانات الأربع الرامزة لأصحاب الأناجيل الأربعة(٣٢) إلا أن الزمن قد نال منها بحيث بات من المتعذر تبينها . وما أكثر ما تغنّى الرهبان المترددين على كلونى بجمال التصاوير الجدارية بقاعة الطعام وأشهرها تصوير المسيح فى جلاله الموجود فى حنيّة كنيسة هوجو الذى اكتشف المتخصصون من دراسة بقاياه أنه لا يقل روعة عن منحوتات وعمارة هذا المبنى ومنحوتاته ، ويقال إن أسلوب هذا التصوير وموضوعه وتقنيته يتشابه مع نفس التصوير الجدارى لحنية الكنيسة الصغرى فى برزيه لاڤيل التى لا تبعد أكثر من خمسة عشر كيلو مترا من كلونى . وقـد شيدت هــذه الكنيسة الصغرى بين عـامى ١١٠٠ ، ١١٠٣ كى يأوى إليها هـوجو فى أوقات فراغه قرب نهاية حياته ، ويقطع المتخصصون كذلك بأن التشابه بين اللوحتين من الدقة بمكان حتى أنهم يرجحون أن مصورا واحدا قام برسمها .

---

(٣٢) يرمز الثور للوقا والأسد لمرقص والنسر ليوحنا والرجل المجنح لمتى .

ونرى فى لـوحة برزيه لاڤيل لمسيح جـالسا تحيط به هالـة متعددة الألوان (لوحـة ٥٣) . وهو تكوين قريب من النقـوش البارزة فوق مداخل الكنـائس ، كما نراه يرتدى ثوبـًا أبيض تعلوه عباءة حمراء . وعلى حين يبارك الـرسل والقديسين الستـة عشر بيده اليمنى يعطى القـديس بطرس لفـافة تحوى الشرائع بيده اليسرى . وممـا يضفى على اللوحـة طابعـا علويّـا تلك الخلفية الـزرقاء الـداكنة للهالة المحيطة بـالمسيح والمرصّعة بالنجوم الذهبية ، وكذلك يد الأب التى تحوّم فـوق حاملة التاج (لوحة ٥٤) .

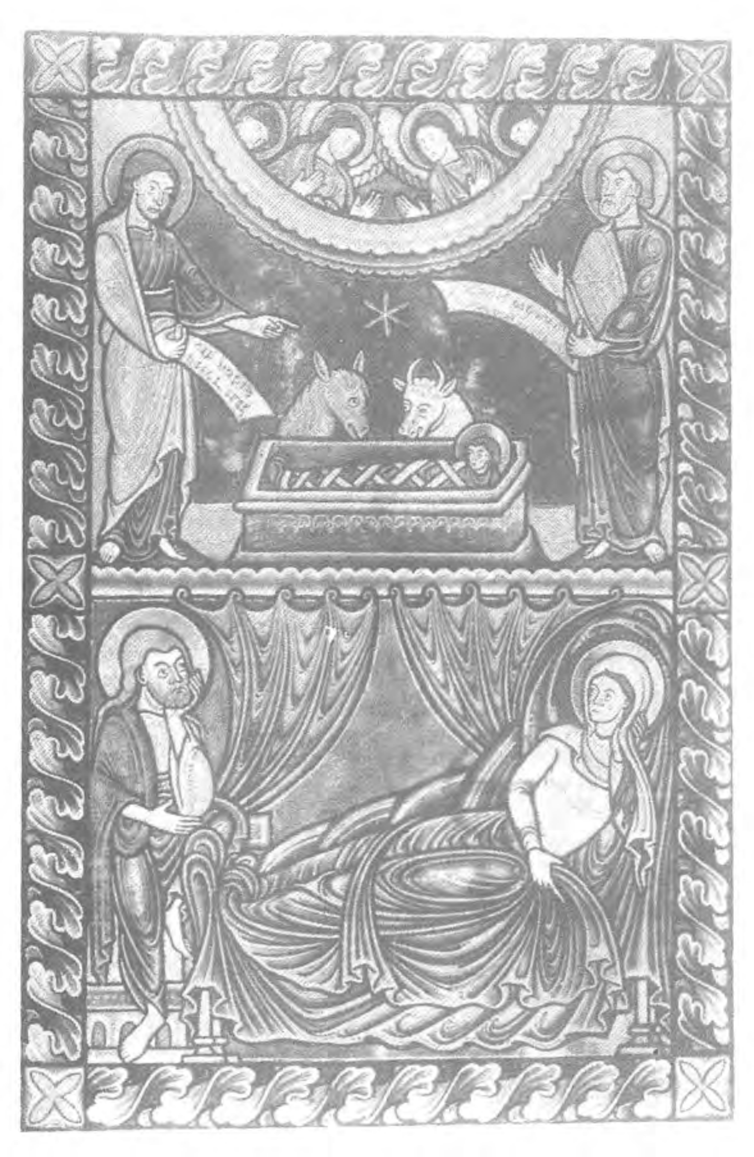
على أن عددا آخر من الفنون الدقيقة قد نشأ فى محارف الأديرة وبخاصة فى دير كلونى إلى جانب فنون العمارة والنحت والتصوير ، وأهمها النسيج والخزفيات وصياغة الحلىّ الذهبية والأدوات المعدنية (لوحة ٥٥ ، ٥٦) وصبّ النواقيس وتشكيل أغلفة المخطوطات الجلدية والمعدنية (لوحة ٥٧ ، ٥٨) وقد أدت التجارب المستمرة والأبحاث المتواصلة فى هذه المراكز إلى تطوير الأساليب والتقنيات مثل ابتكار وسائل أفضل لصناعة الزجاج والتوصل إلى تركيبات كيمائية لتلوين الزجاج المعشّق . وإذا كان التاريخ لم يحدثنا عن اشتراك رهبان فى أى من هذه الفنون الدقيقة أو التطبيقية كما حدثنا عن ترقينهم للمخطوطات ، فليس هناك أدنى شك فى أن مهارتهم التى كشفوا عنها فى تخيل رسوم المنمنمات وإنجازها بكل الدقة والبراعة والجمال التشكيلى واللونى جعلت منهم الأساتذة الذين يرسمون للنحاتين المتخصصين ما يطلبـون منهم إنجازه نحتا ، وأنهم كانوا هم الذين يدربون العمال ويشرفون عليهم خلال عملهم حتى ليمكن أن يقال إن الأزاميل كانت تتحرك فى أيدى النحاتين على هدى الرهبان وطوع إرشادهم وكأنهم هم الذين يحركونها بأيديهم .

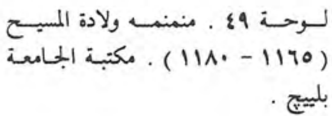


لوحة ٤٧ . مخطوطة رومانسكية : حرف U . المكتبة البودلية بأكسفورد .

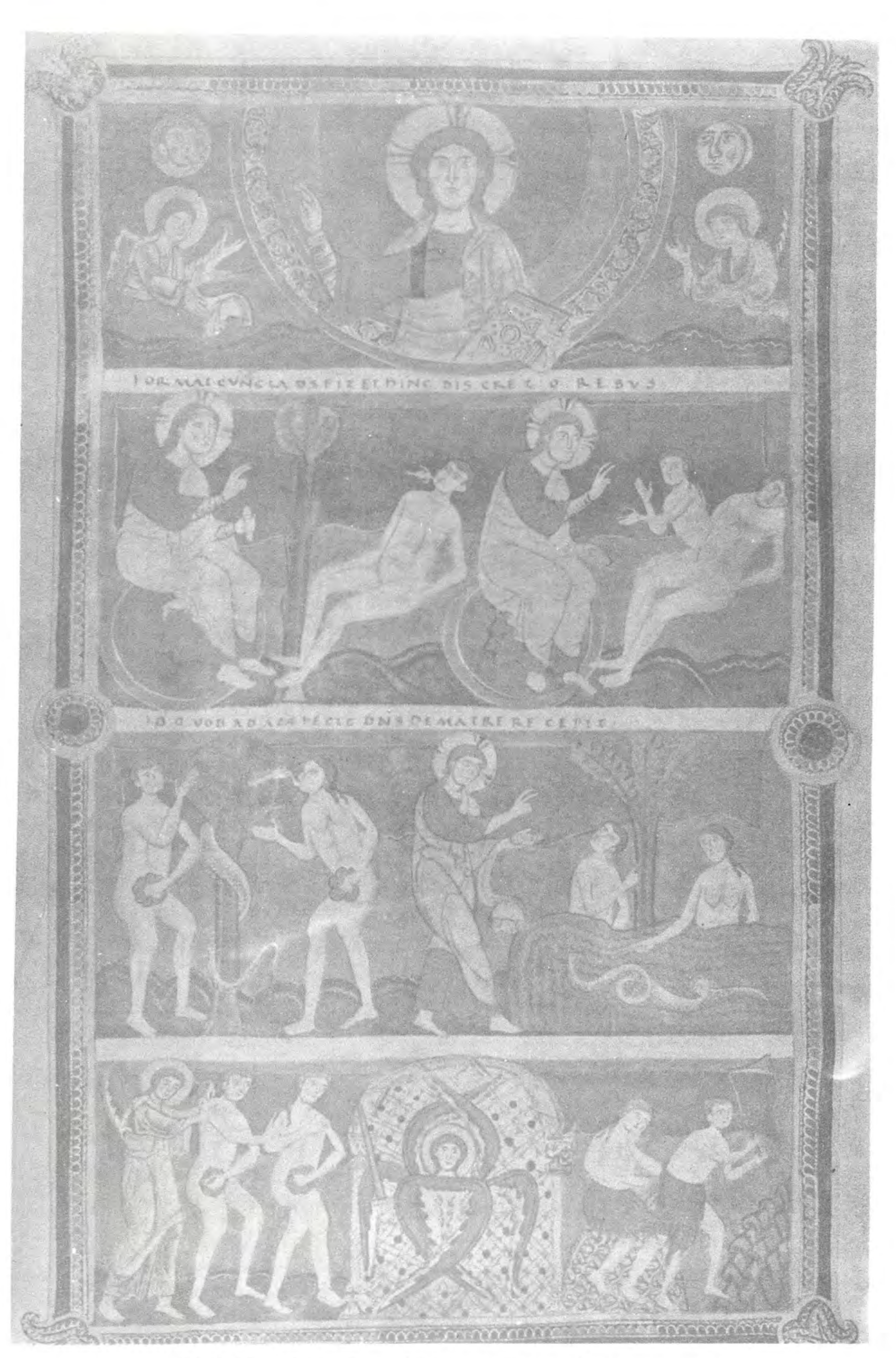


لوحة ٤٨ . مخطوطة رومانسكية : حرف P .
مكتبة مدرسة الطب بمونپلييه .

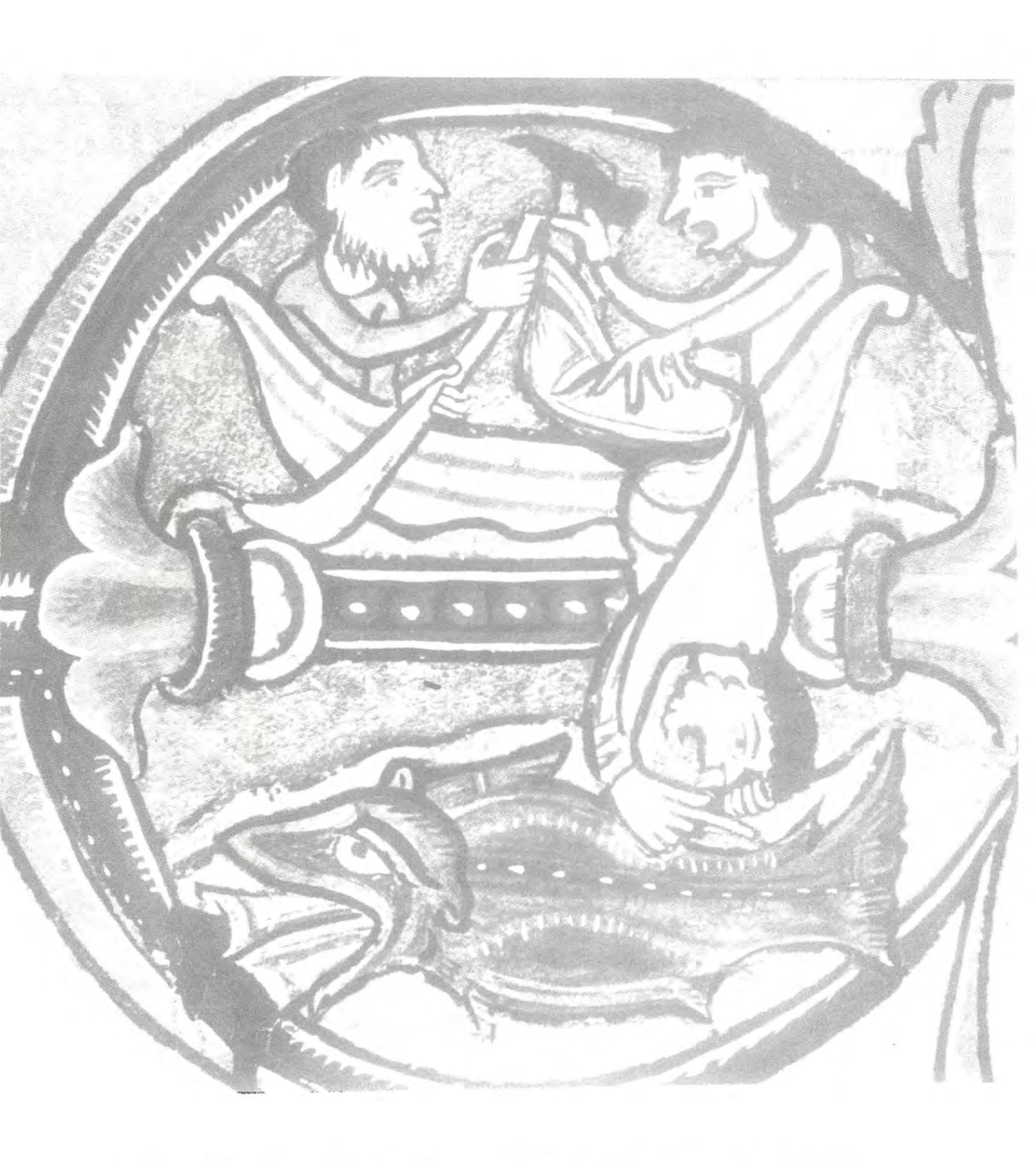




لـوحـة ٤٩ . منمنمـه ولادة المسيـح
(١١٦٥ - ١١٨٠) . مكتبـة الجامعـة
بلييج .



لوحة ٥٠ . منمنمة الخليقة وسقوط الإنسان . إنجيل الپانثيون . مطلع القرن ١٢ . مكتبة الڤاتيكان .



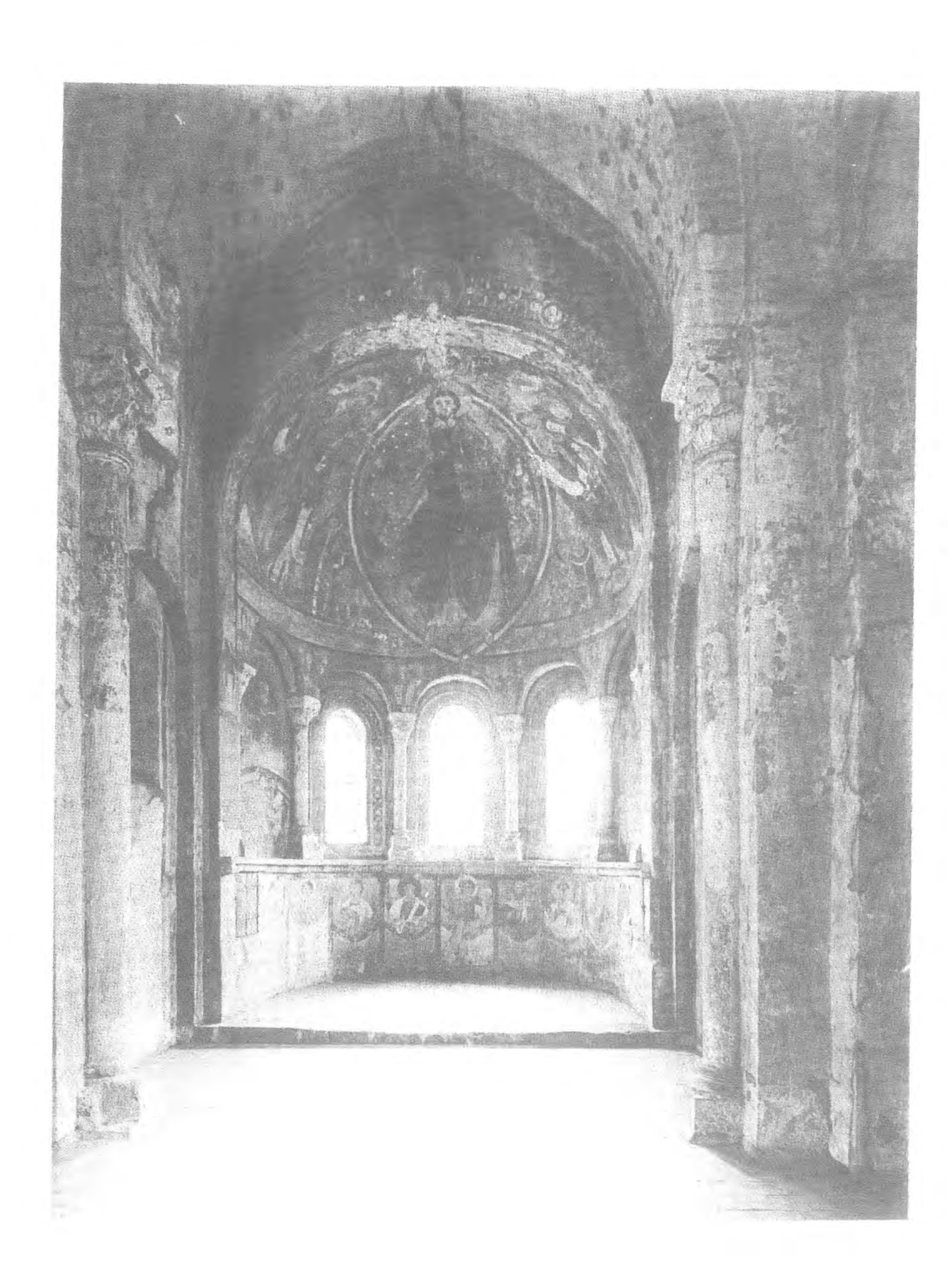
لوحة ٥١ . أ ، ب تصوير رومانسكي . منمنمتان ترويان قصة النبي يونس والحوت . الإنجيل اللاتيني . القرن الثاني عشر . پواتييه .





لوحة ٥٢ . زجاج معشق ملون . آلام المسيح . سانت إتيين .

لوحة ٥٣ . حنية كنيسة برزيه لاڤيل بتصاويرها الجدارية .

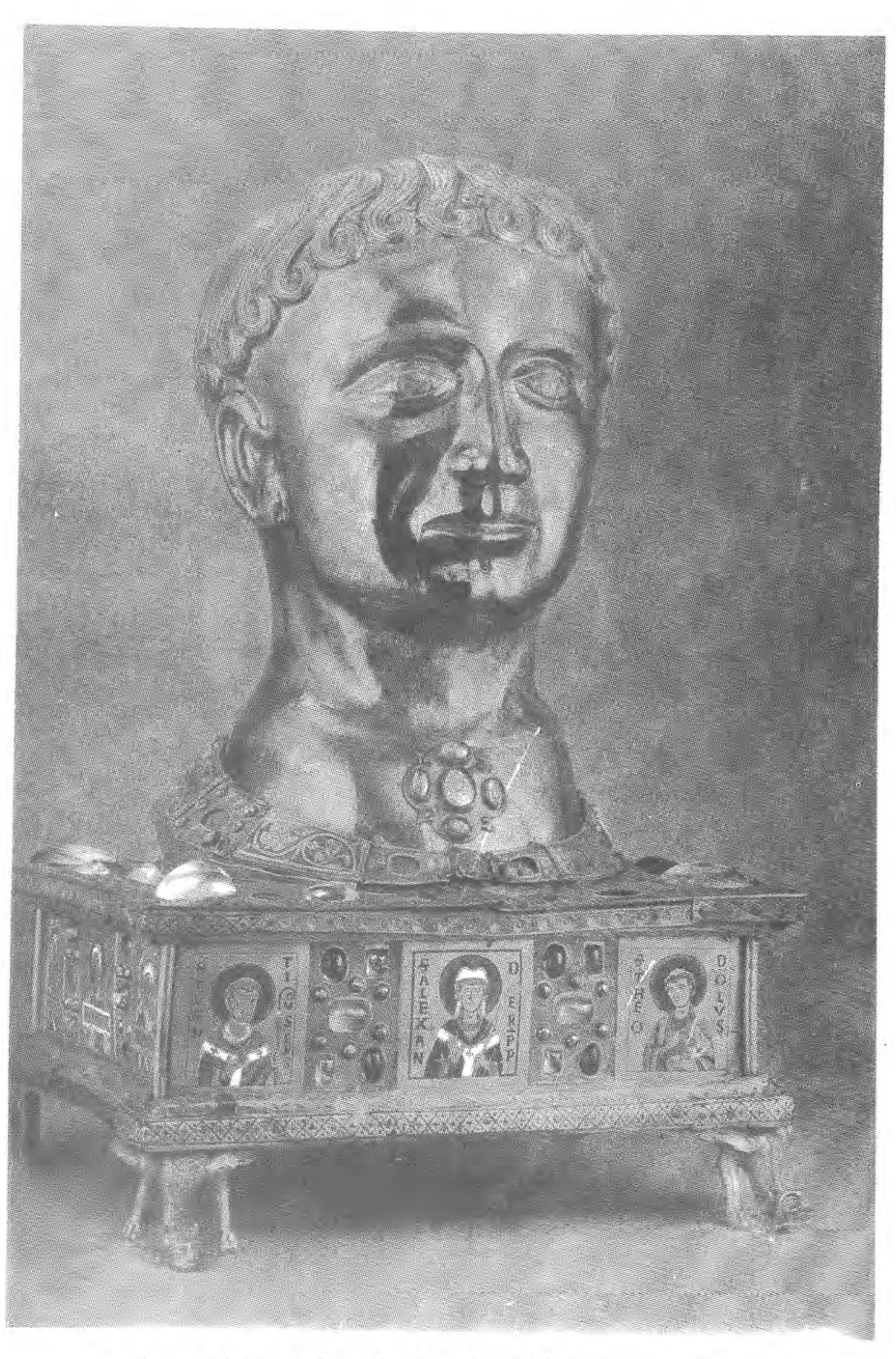






لوحة ٥٥ . كأس مناولة من الفضة المذهبة المشغولة . دير نوتردام بنامور .

لوحة ٥٤ . حنية كنيسة برزيه لاڤيل . المسيح فى جلاله . تصوير جدارى .



لوحة ٥٦ . صندوق رفات البابا ألكسندر . رأس من الفضة وقاعدة من النحاس المذهّب المزجّج بطلاء الميناء .
المتحف الملكي للفنون والآثار ببروكسل .



لوحة ٥٧ . غلاف كتاب ـــ ١٢٢٨ .



لوحة ٥٨ . غلاف إنجيل هوجو . من النحاس المحفور والمذهّب . متحف كلونى بباريس .

الفصل الثانى
الطراز الإقطاعى الرومانسكى

الغزو النورماندى ونسجيّة بايو

لم يتبق لنا من الفنون غير الدينية للفترة الرومانسكية إلا عدد من النماذج القليلة التى جعلت ندرتها من كل نموذج منها تحفة فريدة بحق . والواقع أن كنوز الأديرة والكاتدرائيات هى التى بقيت لوجودها فى رعاية رهبان كانت مهمتهم المحافظة عليها ، كما كان لتحريم الدين السطو على ممتلكات الكنيسة أثره فى خشية من يفكر فى محاولة تدميرها . على حين كانت حصون الإقطاع دائما عرضة للحصار ، فلم يفلت من آثارة إلا تلك التى أدخلت تعديلات متتالية على تصميمها الأصلى فلم يعد من الممكن تصور أصوله الأولى ، كما أنا لم نعرف إلا القليل عما كان فى هذه الحصون من زخارف كالتصاوير الجدارية ومعلّقات الحوائط وقطع الأثاث . ومع أنا نعرف أنه كانت لهؤلاء القوم قصائد غنائية وموسيقى تُعزف فى حفلاتهم فإن عدم تدوينهم لهذه أو لتلك لم يتح لنا معرفة شىء من ألحانها . كما أن النموذج الوحيد للفن التصويرى غيرَ الدينى الكبير المقياس الذى حفظه لنا الزمن هو الذى أعدّ لإحدى الكنائس لا لأحد القصور أو الحصون ، وكذا فإن الملحمة الشعرية الفرنسية الوحيدة قبيل الحروب الصليبية تدين بوجودها الحالى إلى أحد الأديرة الذى دوّنها إما مساعدة لُمنشد ضعيف الذاكرة أو لأن الناس انقطعوا عن التغنى بها فسجلها خشية أن تبيد ، وما يزال اللحن الأصلى المصاحب لتلك الملحمة قائما إلى الآن لأنه ضُمِّن فى ثنايا إحدى التمثيليات الموسيقية خلال القرن الثالث عشر . ولعل الفضل فى بقاء البرج الذى شيده وليام الفاتح فى لندن قائما حتى الآن هو أنه كان سجنا ، وربما أيضا لاشتماله على كنيسة هامة .

وتُعد نسجية بايو المطرّزة Bayeux Tapestry ـ وتُعرف أيضا باسم نسجية الملكة ماتيلدا ـ إحدى الوثائق البليغة التى تروى بصورها قصة غزو إنجلترا من وجهة نظر النورمان ، كما تشير فى وضوح لحياة الإنسان وسلوكه فى عهد الإقطاع . وهى فى الحق ليست نسجية بالمعنى المتعارف عليه لهذا المصطلح اللهم إلا إذا نُظر إليها من حيث وظيفتها ، فقد كانت تُعلّق على الجدران كما هى الحال مع النسجيات المرسّمة ، إذ نرى

تصميم الرسم منفّذا بتثبيت الصوف فوق سطح شريط من الكتان الخشن دون أن يكون من لُحمة القماش نفسه ، وهى بهذا أقرب إلى التطريز Embroidery منها إلى النسيج . على أن ضآلة عرض هذه النسجية الذى يقلّ عن نصف متر بقليل فى حين إنها تطول إلى حوالى سبعين مترا بالإضافة إلى بقائها خلال العصور ضمن كنوز كاتدرائية بايو يثبت أنها أُعِدَّت لتغطية الشريط الحجرى العارى من الزخارف الذى يربط ما بين بوائك المجاز العريض الأوسط للكاتدرائية وشرفة الطابق العلوى Triforium . وتؤكد أوثق المصادر أن هذه النسجية من إنتاج أشهر بيوت التطريز الإنجليزية التى فرغت منها بعد عشرين عاما من المعركة الحاسمة التى تسجّلها هذه النسجية المطرزة . وقد كان من الطبيعى أن يكون وليام الفاتح هو الشخصية الرئيسية فى النسجية التى تحكى قصته وسيادة نفوذه على شمال أوربا خلال النصف الثانى من القرن الحادى عشر . وتروى النسجية القصة فى ثمانية وخمسين مشهدا تبدأ بالشهور الأخيرة من حكم إدوارد القس Edward the Confessor حتى ذلك اليوم المشهود الذى وطّد فيه وليام الفاتح حقّه فى المطالبة بالعرش بعد أن دحر القوات الإنجليزية فى معركة هيستنجز .

ويصور القسم الأول من هذه النسجية هارولد الإنجليزى وهو ينقذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة حول نهر كيزنون أثناء حملة بريتانى ، ثم وصول هارولد وليام مع الجيش إلى دُولْ وفرار كوتان (لوحة ٥٩) وتمضى الأحداث فوق النسجية من اليسار إلى اليمين ، ولا نعدم رؤية مشهد من مشاهد الحزن والأسى بين أحداث القصة نفسها ، غير أن تصويره يمضى من اليمين إلى اليسار بعكس الاتجاه المتبع فى النسجية ، حتى لا يختلط الأمر على المشاهد وهو يتابع أحداث القصة ، وهو مشهد وفاة إدوارد القس ودفنه (لوحة ٦٠) فنشهد فى النصف الأعلى من الصورة الملك إدوارد جالسا فى فراشه وهو يُسرّ إلى أتباعه الأوفياء بوصاياه الأخيرة ، وقد وقف أسقف إلى أحد جانبية بينما وقف هارولد إلى الجانب الآخر ، على حين تنوح الملكة ووصيفتها عند حافة الفراش . ونرى فى النصف الأدنى من نفس الصورة المرتّلين يحيطون بالجسد المُسَجّى وهم يتلون الطقوس الأخيرة ، ومن فوقهم عبارة « هنا مات » . يعقب ذلك موكب الجنازة فى طريقه إلى كنيسة القديس بطرس الرسول . وهى الكنيسة الرومانسكية التى شيدها إدوارد القس وافتتحها قبل وفاته بسنوات عشر ، ويضم الموكب مجموعة من الرهبان حليقى الرأس يتلون الصلوات واثنين من الشمامسة يهزّان الأجراس الجنائزية ، كما نشهد أيضا حفل تسليم التاج الملكي لهارولد .

وفى مشهد آخر نرى وليام وهو ينصِّب هارولد فارسا بعد أن جاء يحمل إليه نبأ وفاة إدوارد القس عارضا عليه عرش إنجلترا ، ثم نرى وليام فى بايو جالسا على عرشه إيذانا بما ينتظره من مجد تليد حين يتبوأ عرش إنجلترا وتجرى الأحداث فى كاتدرائية بايو التى يبدو شكلها غريبا وراء وليام . وكان أسقف هذه الكاتدرائية هو أودو الأخ غير الشقيق لوليام ، وهو الأمر بإنجاز هذه النسجية - التى لو صدق ما سجلته - لكان الدور الذى أداه فى مجرى الأحداث حاسما ، فبالإضافة إلى وجوده فى هذه الواقعة نراه حاضرا فى كل مشهد ، فتارة يبدو وهو يحضّ وليام على بناء أسطول بحرى ، وتارة أخرى وهو يبارك وجبة الطعام التى يتناولها القادة فى أعقاب نزول الجيش إلى أرض إنجلترا ، وتارة وهو فى مجلس الحرب يحثّ الجنود على المزيد من الاستبسال فى حومة الوغى . كما جمع إلى كونه أسقفا إقطاعيا سيادته على القصور والقلاع وقيادته لأكثر من مائة فارس بل واقتحامه ميدان القتال ممتطيا صهوة ملوّحا بقضيب شائك لتحطيم الدروع . وهكذا يبدو وكأنه يؤكد القول الشائع فى العصور الوسطى : « يزداد الأسقف فضلا ومكانة كلما تلطّخت بالدماء يداه » ، غير أن مكانته الدينية الرفيعة لم تكن لتتفق وإراقة دماء أعدائه بالأسلحة الدنيوية المعروفة . ولقد قصد أودو بإعداد هذه النسجية أن تُعرض فى الذكرى السنوية للغزو ، وبهذا يخلّد أمجاد هذا الحدث إلى الأبد ، هذا إلى جانب شجاعة الأسقف مشيّد الكنيسة (لوحة ٦١)

وفى مشهد تال نرى هارولد وهو يقْسم يمين الولاء لوليام واضعا يديه على صندوقين من صناديق الذخائر المقدسة فوق مذبحين ، ثم رحيل هارولد إلى إنجلترا (لوحة ٦٢) غير أن هارولد ما لبث أن نكث بعهده وتوّج نفسه ملكا على إنجلترا فكان ذلك إيذانا ببدء الحملة النورماندية على إنجلترا وتعبئة الأسطول للغزو ، فنشهد وليام مقلعا فى سفينة ضخمة عابرا القنال إلى ساحل إنجلترا (لوحة ٦٣) .

ويصور القسم الثانى من النسجية وليام الفاتح وهو يعدّ للمعركة التي اعتزم خوضها منذ أن انتهى إليه نبأ تتويج هارولد ، فإذا هو يعدّ أسطوله البحرى . وتشبه السفن المطرّزة فوق النسجية تلك التى غزا بها أسلاف ويليام من الفايكنج الساحل الفرنسى الشمالى قبل ذلك بقرنين من الزمان . ومع النزول إلى الشاطىء الإنجليزى تبدأ قوات كل فريق فى الاحتشاد لمواجهة الفريق الآخر لخوض المعركة التى نشهد تفاصيل تطوراتها فى القسم الثالث والأخير من النسجية (لوحة ٦٤) . وعلى حين يستخدم الجانب النورماندى الرماة المشاة والفرسان يستخدم الجانب الانجليزى كُتلا متراصّة من وحدات الفالانكس المسلّحة ببلطة القتال المزدوجة والرماح القصيرة والمرّاوات ذات الرؤوس الحجرية ، وقد انطلق النورمان زاحفين من اليسار صوب الإنجليز المندفعين نحوهم من اليمين . وتبلغ المعركة ذروتها فى مشهد وحشى بالقرب من أحد الأنهار ، حيث تهرول الخيل بين الجنود الإنجليز والفرنسيين المتحمين فى القتال ، وما يلبث هارولد أن يلقى مصرعه وتنتهى المعركة بفرار الإنجليز . وقد تضمن الطرف الأدنى من المشهد وصفا مصورا لفظائع الحرب ، فنرى أشلاء القتلى مبعثرة متناثرة بينما ينتزع بعض الجنود دروع القتلى تاركين الجثث عارية فى الخلاء (لوحة ٦٥) . على أن الفنان لم يلتزم بالواقعية فصوّر الرجال بشعور زرقاء أو خضراء ، كما صوّر الخيل بقائمين أزرقين وآخرين أحمرين ، واكتفى برسم الحواف المحدّدة للوجوه وإن سجّل بعض البورتريهات الشخصية حين صوّر الملك وليام . وإلى جوار درجات اللون الأزرق الثلاث استخدم الفنان لونا أصفر داكنا وآخر فاتحا ولونا أحمر ولونا أصفر ذهبيا وآخر رماديا . ويدل هذا كله على مدى الحرية التى كان يتمتع بها هؤلاء الفنانون ، وعلى عناية الفن وقتذاك بالتكوينات اللونية أكثر من عنايته بالتزام الواقعية برغم الدقة البالغة فى رسم تفاصيل الثياب والدروع وتشكيل القوات فى المعركة ، وهو ما يضفى على هذه النسجية أهمية بالغة بوصفها وثيقة تاريخية وشاهداً على أسلوب الحياة فى القرن الحادى عشر ، حتى أن قيمتها التاريخية كثيرا ما تبزّ قيمتها الفنية . ولا نزاع فى وجود بعض الخشونة بل والبدائية فى مواضع من هذه النسجية ، فرسومها عجلى لا تتريّث لإيضاح التفاصيل ولا للتألق والإتقان ، ولكن شأنها شأن فنون القرون الوسطى إن هى إلا سرد قصصى يلعب التأثير الجارف للكُلّيات دورا أهم من تفاصيل الجزئيات ، فهى إنجاز يتلقّاه قوم لا يؤمنون بغير الأفعال فى عصر كان فيه الناس يعجبون بالمآثر أكثر من إعجابهم بالصور التى تمثلها أو بالكلمات التى تصفها (لوحات ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩)

وقد يحلو للمشاهد متابعة التعليقات على هذه القصة فوق حافتى النسجية العلوية والسفلى ، وهو تقليد انبثق بلا شك عن فن ترقين المخطوطات . كما تضمنت النسجية ما يشير إلى بعض قصص إيزوب Aesop الخرافية بتصوير بعض الحيوانات المألوفة فى كتب الحيوانيات الأخلاقية الرامزة Bestiary أو فى المنحوتات الماثلة أمامهم . ولعل الفنان قد قصد باختيار الثعلب والغراب والذئب واللقلق والشاة والعنزة والبقرة فى حضرة الأسد أن يرمز إلى العنف والخيانة للدلالة على طبيعة هارولد الغادرة .

ولعلّنا نلحظ فى بداية النسجية تراخيا فى سرد الأحداث ، ولكن هذا التراخى سرعان ما يعقبه شعور



لوحة ٥٩ . نسجية بايو . هارولد ينقذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة ، ثم وصول هارولد ووليام مع الجيش إلى دول ، وفرار كونان . كاتدرائية بايو بكالڤادوس .

لوحة ٦٠ . نسجية بايو . مشهد وفاة الملك إدوارد القس وتسليم التاج لهارولد

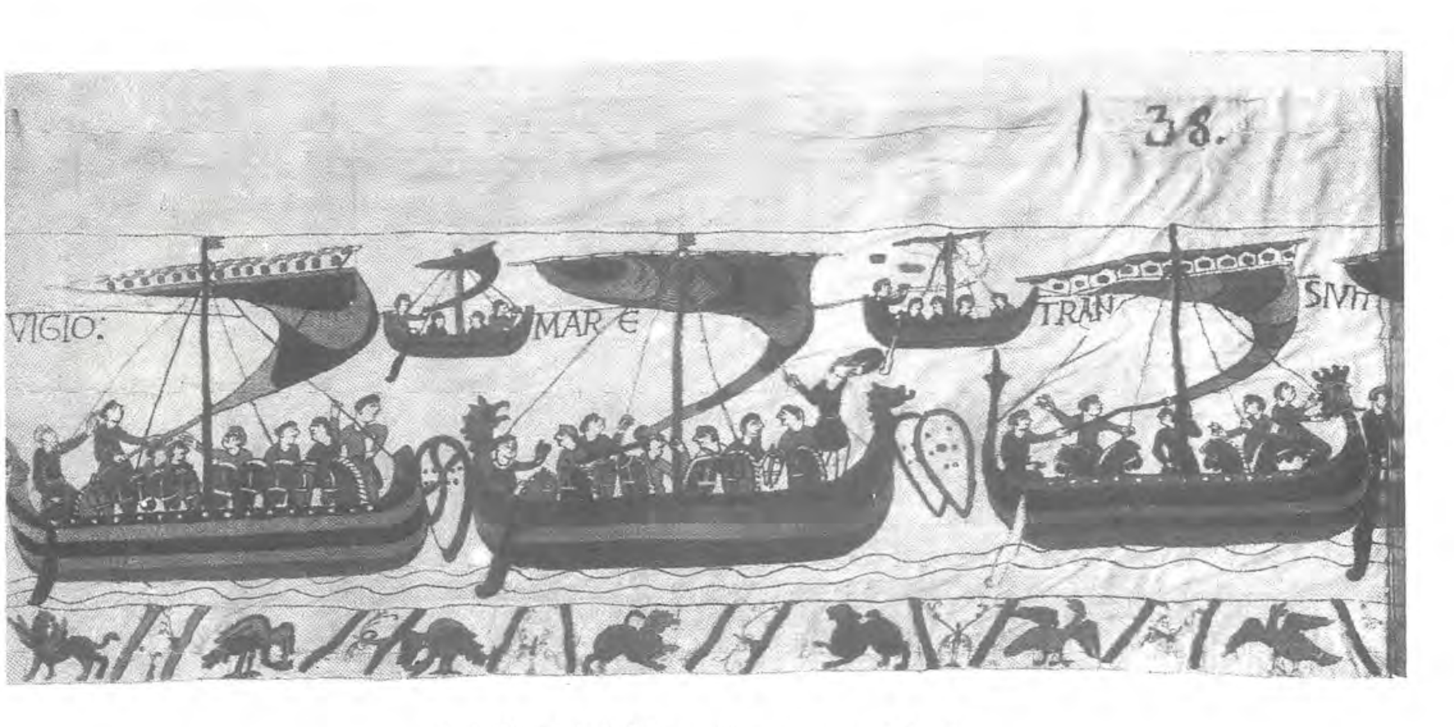




لوحة ٦١ . نسجية بايو . وليام ينصّب هارولد فارسا الذى يقسم أمامه يمين الولاء ، وعودة وليام إلى بايو

لوحة ٦٢ . نسجية بايو . هارولد يقسم يمين الولاء لوليام ، وعودة هارولد إلى إنجلترا .





لوحة ٦٣ . نسجية بايو . وليام يعبر القنال إلى الساحل الإنجليزى .

لوحة ٦٤ . نسجية بايو . الجيش يغادر هيستنجز لقتال الملك هارولد .





لوحة ٦٥ . نسجية بايو . الإنجليز والفرنسيون يجندلون بعضهم البعض فى ساحة لقتال .

زاخر بالحماسة ينتهى إلى ذروة المعركة التى تلهث عندها الأنفاس ، وقد تضارع هذه النسجية أفضل أعمال السرد القصصى مرئية كانت أو مسموعة بإنجازها التلقائى فى ابتكار التفاصيل التى تعين على تدفّق الحبكة الروائية وإضافة عناصر التأكيد والتعليق والتنميق كلما دعت الحاجة إلى ذلك . وإذا تأملنا التصميم الفنى بعناية تتجلى لنا المهارة الفائقة التى كانت للفنان فى تقسيم الفراغ المتاح له إلى أقسام دون أن يطغى هذا التقسيم على وحدة الكل ، كما وُفّق إلى الفصل بين المجموعات المختلفة إما بمبان مُقحمة على صُلب القصة أو بأشجار محوّرة منبتّة الصلة بموضوعات القصة دون أن تعوق استمرار الأحداث ، بل إن المُشاهد لا يكاد يلحظ وجودها أحيانا . وبين ذروتى التوتّر المتمثّلتين فى جلال مشهد طقوس دفن إدوارد القس وقسوة مشهد تساقط الخيل والجنود فى النهر وسط خضمّ المعركة تزخر النسجية بعديد من المشاهد المثيرة للانفعال ، كما تُعدّ فى مجموعها عمل فنى ناجح يدل على أنها من صنع فنان قدير .

لوحة ٦٦ : نسجية بايو . ملون

لوحة ٦٧ : نسجية بايو . ملون

لوحة ٦٨ : نسجية بايو . معركة هيستنجز

لوحة ٦٩ : نسجية بايو . معركة هيستنجز

ملحمة رولان

اعتاد مغنّو فرنسا الجوّالون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين[٣٣] والتى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت ، مقسّمة إلى فقرات مختلفة الطول يغنونها باللغة المحلية الدارجة ـ لا باللغة اللاتينية ـ وبمصاحبة عزف على آلة الفيول أو الليرا .

ومن بين هذه القصائد تتجلّى « ملحمة رولان »[٣٤] التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان ، والتى يكشف طابعها وروحها عن أنها كتبت فى القرن الحادى عشر ، وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر .

وتمتاز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزمانها وبجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة « توربان » إلى جبريل وميكائيل الملكين الشبيهين بفالكيرات أسطورة « النيبلونجن ليد » الألمانية فى الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء ، وتحكى القصة انتصار النورمانديين فى معركة « هيستنجز » وفتحهم إنجلترا عام ١٠٦٦ م .

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية هامة : أولها هو سيرة « وليام وزوجته ماتيلدا » التى سجلها « جى داميان »[٣٥] أحد رجال بلاط الملك « وليام » الذى توفى بعد معركة هيستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦) . وقد ذكر داميان فى قصيدته الكثير عن الفنان « تايفير » الذى كان يتقدم جنود الملك « وليام » مطوّحا سيفه فى الهواء ثم يلتقطه وهو ينشد ملحمة رولان .

---

(٣٣) أنشودة المآثر Gesta (Lat.) Deeds (Eng.) Chanson de geste (Fr.)
(٣٤) Chanson de Roland
(٣٥) Guy d'Amiens

والمصدر الثانى كتابات وليام من مومزبرى[٣٦] بعد خمسين عاما من المعركة التى أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام للملحمة رولان ليستثير حماسة جنده فى المعركة .

والمصدر الثالث هو « قصة رو » التى كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو وقال فيها :

« امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة صهوة فرس فارعة . وخطابها أمام الدوق متغنّيا برولان وشارلمان ، وبأوليفر والأمراء المقّطعين الصرعى فى معركة رونسيڤو » .

وقد كان تايفير هذا مغنيا وممثلا إيمائيا ، يؤدى الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية . (لوحات ٧٠ أ ، ب ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ أ ، ب) .

وروت « ملحمة رولان » فيما روت بعض أحداث الحرب التى دارت بشمال إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس طول سنوات سبع . وكان « رولان » حفيدا للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة فرسان ذلك العهد . وكان الامبراطور قد تركه بإسبانيا ليحمى مؤخرة جيشه بفرقته خلال عودته إلى فرنسا عبر جبال البرانس .

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع فى الملاحم ، والذى لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة ، فحدّثتنا عن خيانة أحد أقارب « رولان » له ، وهو ما أتاح لجيوش العرب مفاجأته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته ، وإن نفخ رولان فى بوقه قبل أن تخمد أنفاسه الأخيرة مناديا شارلمان وجيشه من بعيد .

ثم تروى لنا الملحمة فى جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت « رولان » من خلال معركة بطولية تتألق فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام ، ثم تُنْهى الملحمة القصة قائلة : « هكذا كانت الأحداث مروّعة والقتال وحشيا » .

وقد لجأ الشاعر فى نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب التكثيف والحشد وهو يعبّر عن الاستعدادات بمعسكر شارلمان فإذا هو يغالى فى كثرة العتاد والأعداد والاجتماعات كما يغالى فى وصف المشاعر ، ويصف كتائب جيش شارلمان العشرة الواحدة تلو الأخرى ، والفرسان الإثنى عشر الواحد تلو الواحد ، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدّات الحربية فى تركيز يزيد من ضخامة الصورة الذهنية فى خيال المستمع . وكذا حشد كل القوى المسيحية وعقد لواءها لشارلمان فجمع الفرنسيين والنورمانديين والباڤاريين والألمان والبريطانيين تحت قيادته ، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت ، يكرّون فوق صهوات خيول قوية سريعة كالبرق فى هجومها على العدو .

ثم إذا نحن نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة فى موجات متتالية تزيد بكتائب عشر على كتائب شارلمان كما تبزّه وحشية وضراوة مما أثار مخاوف جنود شارلمان .

ونرى صاحب الملحمة يصور العرب على هيئات تثير الفزع فى قلوب المسيحيين ، فإذا هو يصوّر رؤوسهم ضخمة وظهورهم يعلوها شعر شائك كشعر الخنازير البرية ، وبجلود صلدة لا يحيق بها أذى ، وهذا كله يغنيهم عن ارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال .

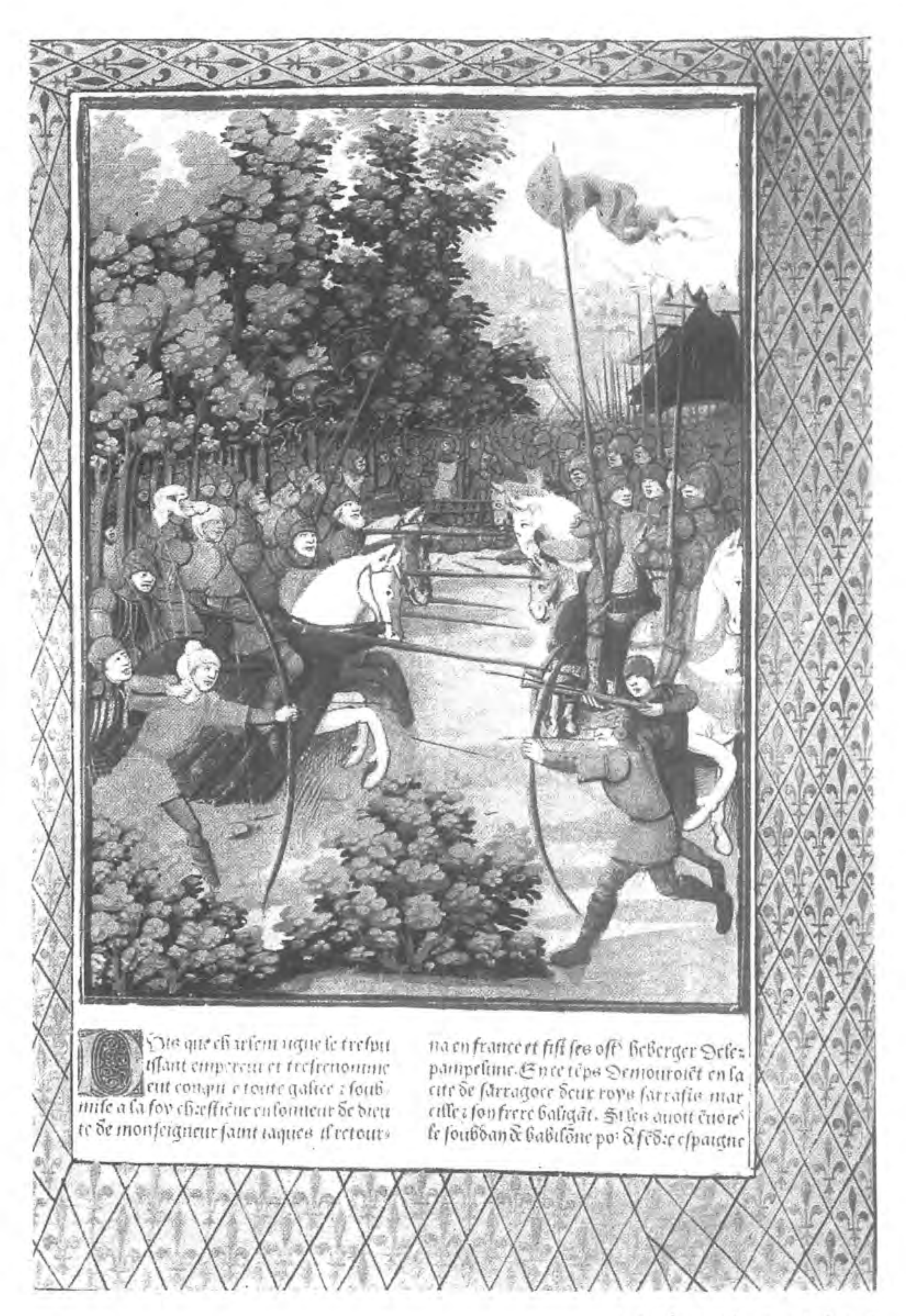
وما من شك فى أن الشاعر تجنّى على العقيدة الإسلامية حين حاطها بالإبهام والغموض وجعلها مادية بحتة ، متّهما المسلمين بأنهم مشركون وثنيون ، وهو ما كان يجرى على ألسنة المسيحيين حين يصفون المسلمين فى ذلك العصر .

---

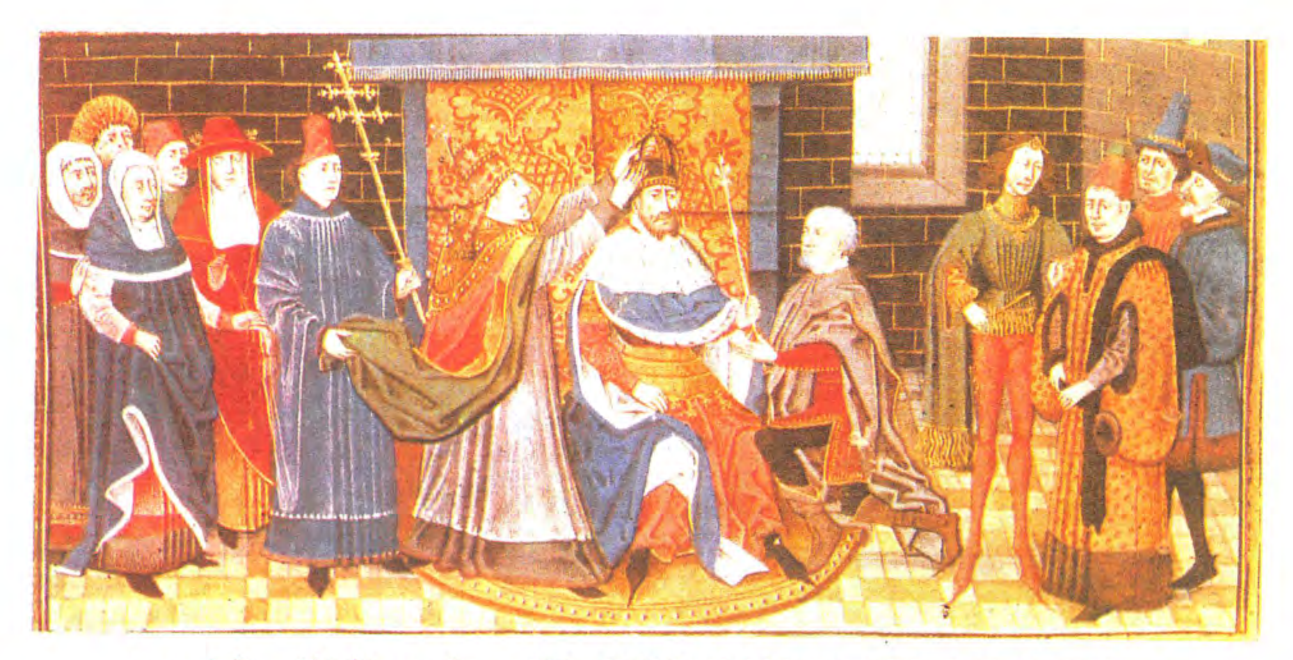
(٣٦) William of Malmesbery



لوحة ١٧٠أ: چول چِشْنيه : رولان فى معركة رونسيڤو . متحف پريجورد - پيريجويه .



لوحة ٧٠ ب : معركة رونسيڤو كما تخيلها مصور مخطوطة حوليات فرنسا الكبرى . دار الكتب القومية بباريس (١٤٩٣) .



لوحة ٧١ : البابا ليو الثالث يتوّج شارلمان امبراطورًا فى كنيسة القديس بطرس بروما فى الخامس والعشرين من ديسمبر عام ٨٠٠ . مخطوطة حوليات بودوان داڤن . دار الكتب القومية بباريس

لوحة ٧٢ : شارلمان يعثر على حفيده رولان قتيلا . حوليات فرنسا الكبرى . متحف جويا .

لوحة ٧٣ : سفراء الدول يحملون رسائل ملوكهم إلى شارلمان . مخطوطة فتح إسبانيا . مكتبة القديس مرقص . البندقية .

Son escuiers envoie qe mot par estoit saie.
Vn breus li feit escriue elle Romans legnie.
Epist. y. chas de mels de son bnage.



Aportez moi cist breus asiachois avane.
E qui vos respondra remenez encoraie.
Celes partirent alaule sa coulent lor voiage.
E tant oit esploitz por plaus et por boschaie.
Q cil venent paus los toz ali estaie.
Par de fors la citez venent covert lerbaie.
De tende et de ailes de cent divis depairne.
Cil lor avoit Rollant acomplitz son viaie.
De Rome estoit tornez si amena el bnage.
E de part la postoile salue lempereor.
Quant qe cales demande Rollant li gras coraine.
Con le fet la postoulle il a sa gent Romgine.



Foreign envoys bring a message to Charlemagne



لوحة ٧٤ أ : شرلمان وجنوده يرتحلون الى إسبانيا ، ثم عودتهم الى آخن . مخطوطة سان چاك ده كومپو ستولا (أواخر القرن ١٢) .

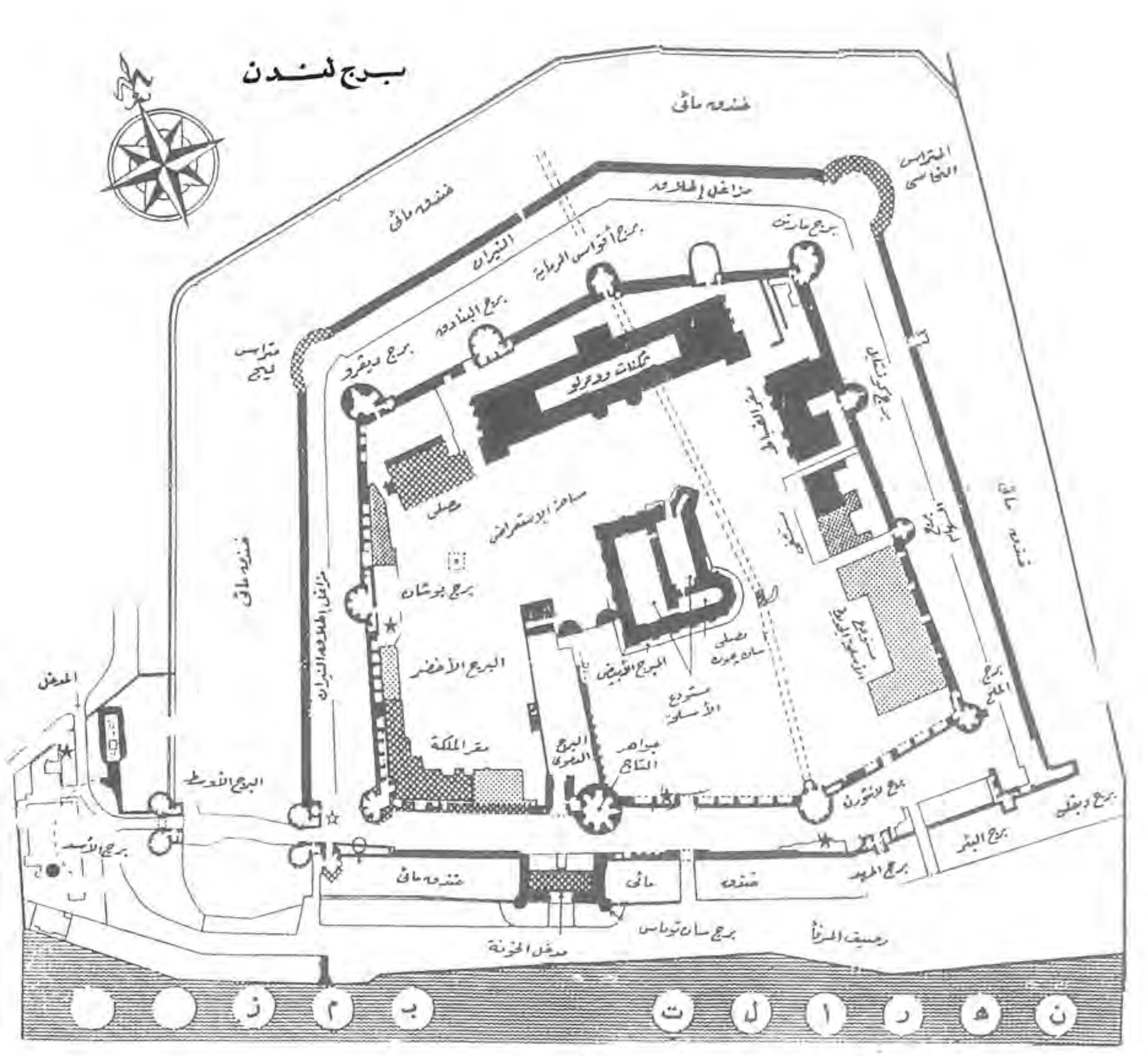
لوحة ٧٤ ب : .. شرلمان أمام خيمته أثناء حصار پامپلونا . مخطوطة الدخول إلى إسبانيا . مكتبة القديس مرقص بالبندقية (١٣٥٠) .

ويلتحم الفريقان ويستعر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة « باليجانت » (وهو اسم عجيب لا ينم عن صلة بالعرب) الذى تتمثل فيه كل الصفات الوحشية ، بينما يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم ، وتجمّل شيخوخته لحية ناصعة البياض ، فقد بلغ من العمر ثلاثة قرون ! وهو يصغر كثيرا خصمه العربى الذى عاصر ڤرچيل وهوميروس ، وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضا ، غير أن جبريل ينزل فى اللحظة التى يوشك أن يُجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه ، وسرعان ما يفيق وتعود إليه قواه فيشب على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب .

وقد وصلتنا النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة ، دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو ألحانها ، مع أن المغنين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التى كانوا يعتمدون عليها فى إنشاد أغانيهم رغم حفظهم لها عن ظهر قلب ضمانا لعدم الخلط أو النسيان . ولعل ألحان ملحمة « رولان » لم تدوّن لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا رغم وصول آلاف من أغانى التروبادور والتروڤير الفرنسيين ونظرائهم الألمان والإنجليز والتى أمكن نقلها إلى الطريقة الحديثة فى التدوين الموسيقى وإعادة أدائها .

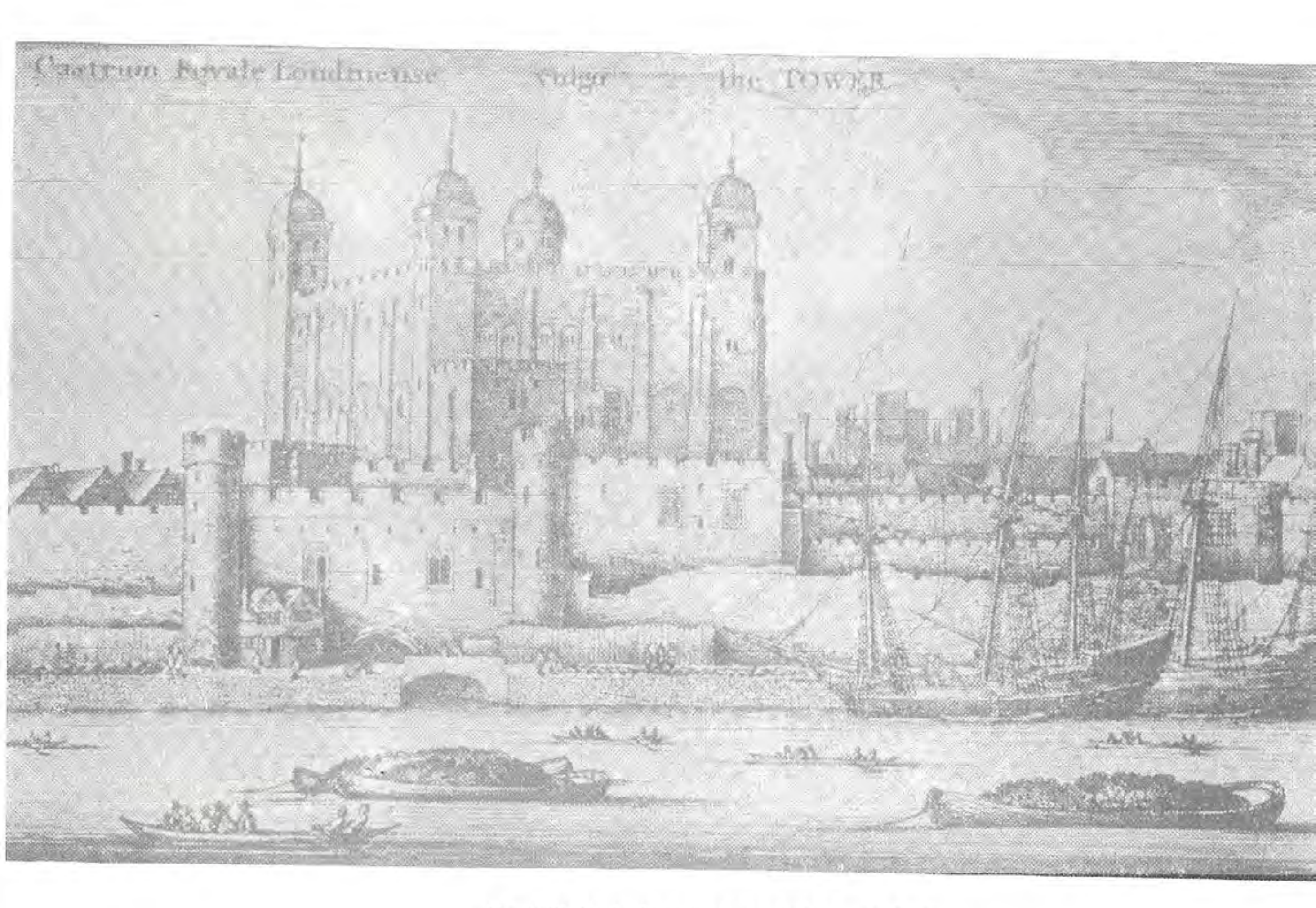
عمارة النورمان
برج لندن

نهضت عمارة النورمانديين إلى مرتبة متميزة باتت معها لوناً بعينه من الطراز الرومانسكى ، ولم يقتصر أثر المبانى التى شيدوها فى القرن الحادى عشر داخل إقليم نورماندى فحسب بل امتد إلى القلاع والحصون والكنائس والكاتدرائيات التى أقاموها فى إنجلترا . وإذ كان بدء الطراز الرومانسكى فى إنجلترا مواكبا للغزو النورماندى فقد سُمّى فى هذه البلاد بالطراز النورماندى . وكانت هذه العمارة خلال مراحل تكوينها وتطورها المشبعة بالكثير من عناصر الحضارة النورماندية وليدة التزاوج بين روح الڤايكنج الوثنية ومخلفات امبراطورية شرلمان المسيحية الممزّقة ذات المعالم الغالية [الفرنسية] ، وإذ كانت هذه العمارة تمثل تلك الشعوب فقد حملت من ثم شدّة بأسهم واستقامة طباعهم . وكانت مجتمعات دولة شرلمان مجتمعات رُحّل ، ولذا لم يكن شرلمان وخلفاؤه حتى عهد وليام يقيمون طويلا فى مقار ملكية ثابتة بل يتنقّلون من مقرّ إلى غيره . وكذلك كان يفعل أشراف النورمان ، ولا غرو فإن الحذر من الخطر الداهم الذى كان من الظواهر التى لازمت هذا العهد لم تكن مشجعة للبناء والتشييد بصفة عامة . غير أنه ما كاد النظام الإقطاعى يستتب له الأمر خلال مرحلة نضجه حتى مضى يحاول ترسيخ دعائم الاستقرار ، فضلا عن أن الأراضى التى استولى عليها الغزاة النورمان قد اضطرت وليام الفاتح إلى تغيير استراتيجيته من الهجوم إلى الدفاع حفاظا على ما اكتسبه من ممتلكات جديدة وتحصينا لها بما يُتيح له الإفادة من خيراتها . فعلى حين كان فى الماضى لا يتحمس لإنشاء القلاع ولا يسمح سوى بتشييد الأديرة اكتشف أنه بحاجة إلى إبهار رعاياه الجدد لا بتلويح السيف فى ميدان الوغى فحسب بل أيضا بتشييد القلاع الحصينة المنيعة ، فبدأ بتشييد برج لندن عام ١٠٧٨ للدفاع عن المدينة والسيطرة عليها . وقد انتهى البناء فى عهد خلفه ، وجاء تصميمه على شكل قلعة نورماندية ، وبهذا كانت شيئا جديدا على الإنجليز ، فهى بناء حجرى محكم يتشكّل من أربعة طوابق



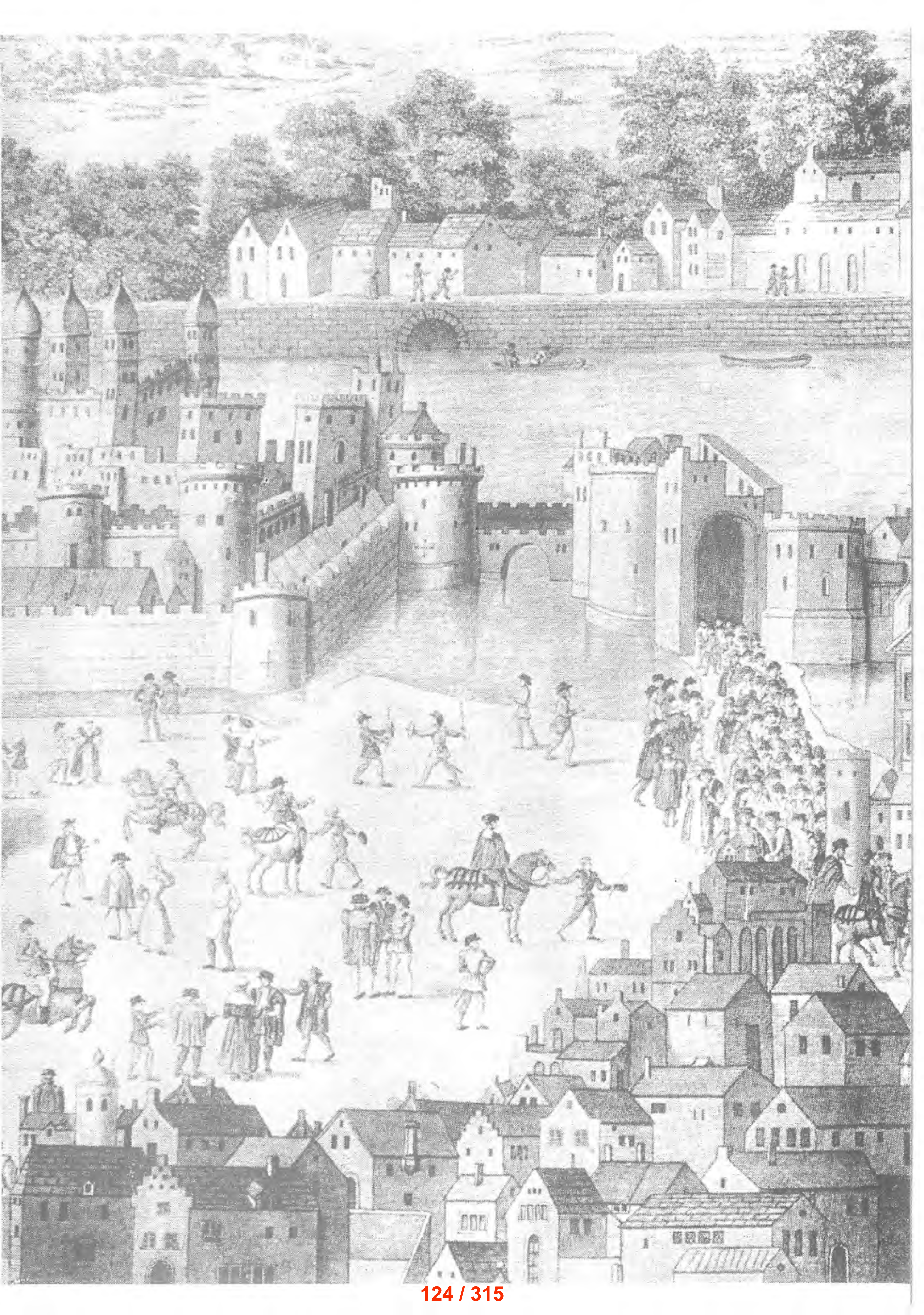
شكل ٤ . برج لندن والإضافات التى طرأت عليه .

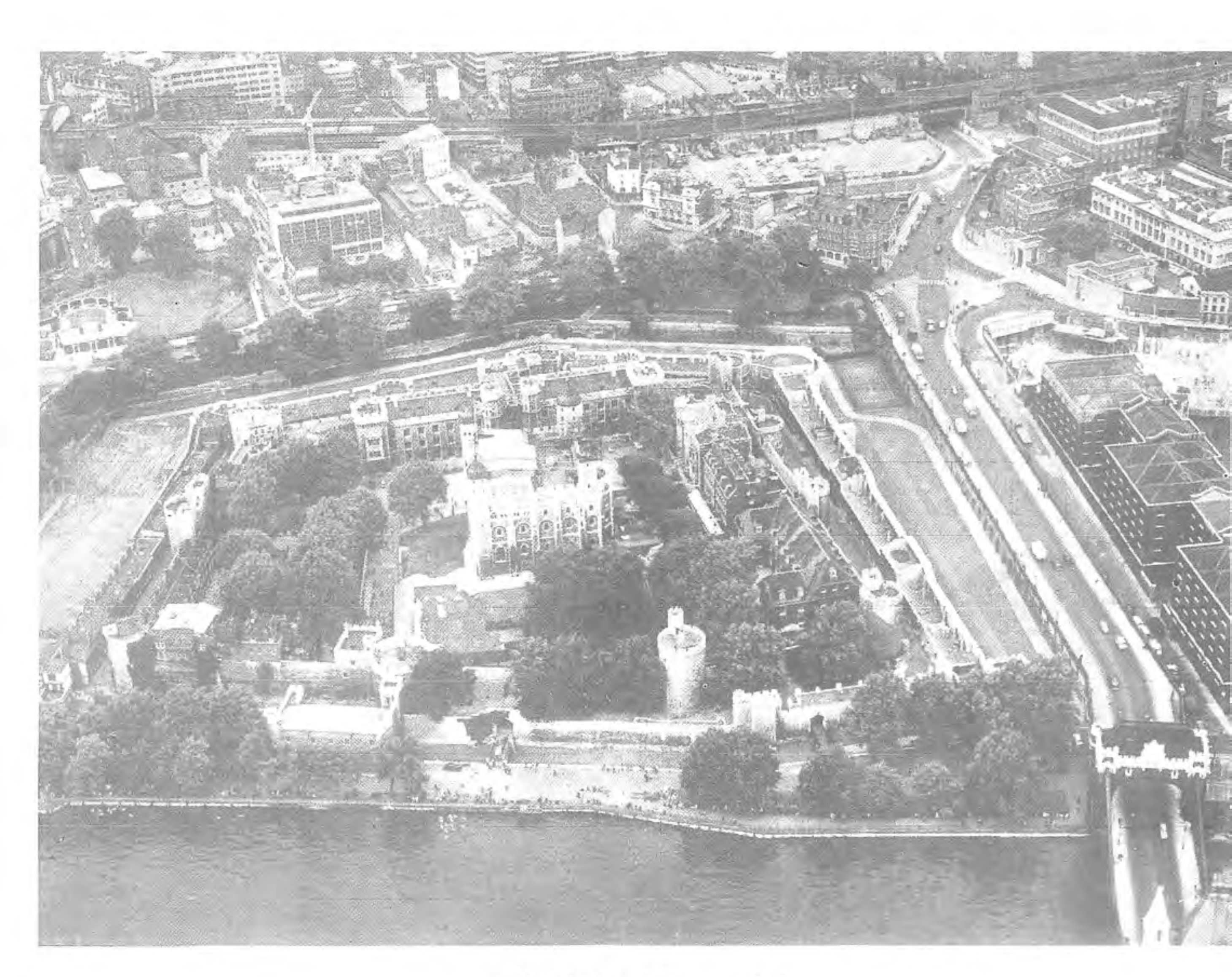
تتصل ببعضها بدرج خشبى وترتفع إلى ٢٧٠ مترا ، ولها برج فى كل ركن من أركانها الأربعة . ومع أن المبنى كان رباعى الأضلاع إلا أن التطلع إليه (شكل ٤ ولوحة ٧٥ ، ٧٦) يكشف عن عدم انتظام شكله لعدم تساوى طول أضلاعه الأربعة ، وهكذا لا تكوّن الأركان زوايا قائمة . وبينما ثلاث من أبراجه مربعة الشكل فثمة واحد مستدير . وعلى حين يرتفع البرج الغربى ٣٢ مترا يرتفع البرج الجنوبى ٣٥,٥ مترا ، كما يتراوح سمك الجدران ما بين ٣,٣ متراً و ٤,٣ متراً .



لوحة ٧٥ . برج لندن . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر للفنان هولار .

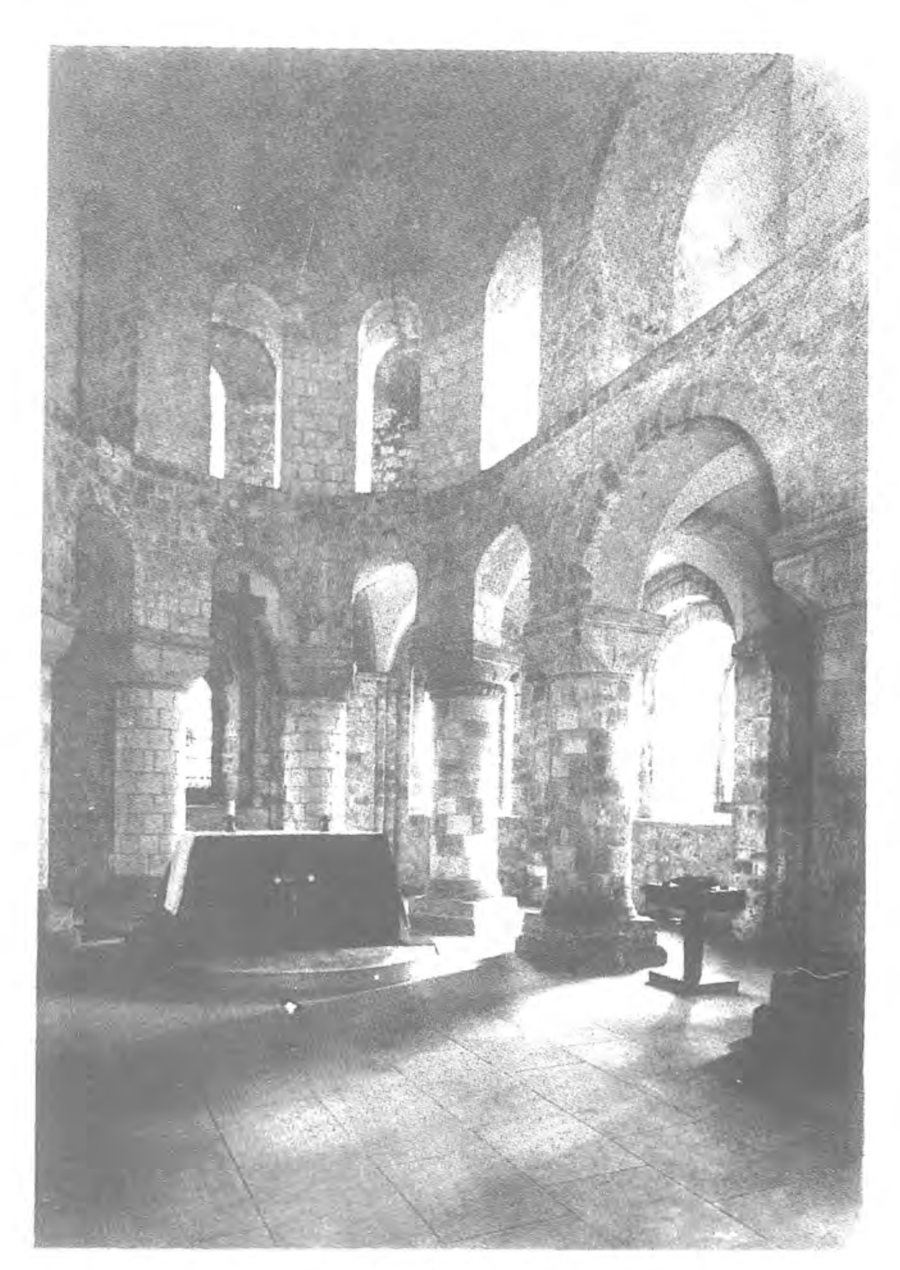
وينقسم الطابق الرئيسى إلى ثلاثة أقسام ، أحدها قاعة المداولات التى كانت تستخدم أيضا لإقامة الولائم وقاعة استقبال ومصلّى القديس يوحنا (لوحة ٧٧ ، ٧٨) التى ما تزال على حالة سليمة ، وتعد كنيسة مصغّرة ذات مجاز أوسط يحفّه من كلا الجانبين رواق ذو أربع بائكات ، ويثير الانتباه الاستخدام المبكر للقبو المتقاطع وبدانة أعمدة رواق المجاز الأوسط القصيرة التى تغطيها تيجان على شكل الوسادة المزدانة بأبسط الزخارف ، تعلوها شرفة ذات عقود « تريفوريوم » Triforium كانت مخصّصة للملكة وحاشيتها عند إقامة الطقوس الدينية . وعلى كلا جانبى المجاز الأوسط ذى القبو الأسطوانى طابق النوافذ المشعّة clearstory الذى لا تسمح فتحاته إلا بشعاع ضئيل من الضوء .





لوحة ٧٧ . برج لندن . منظر عام من الجو .

لوحة ٧٦ . موكب تتويج إدوارد السادس
وهو يغادر برج لندن ١٥٤٧ .
لوحة مطبوعة بطريقة الحفر .

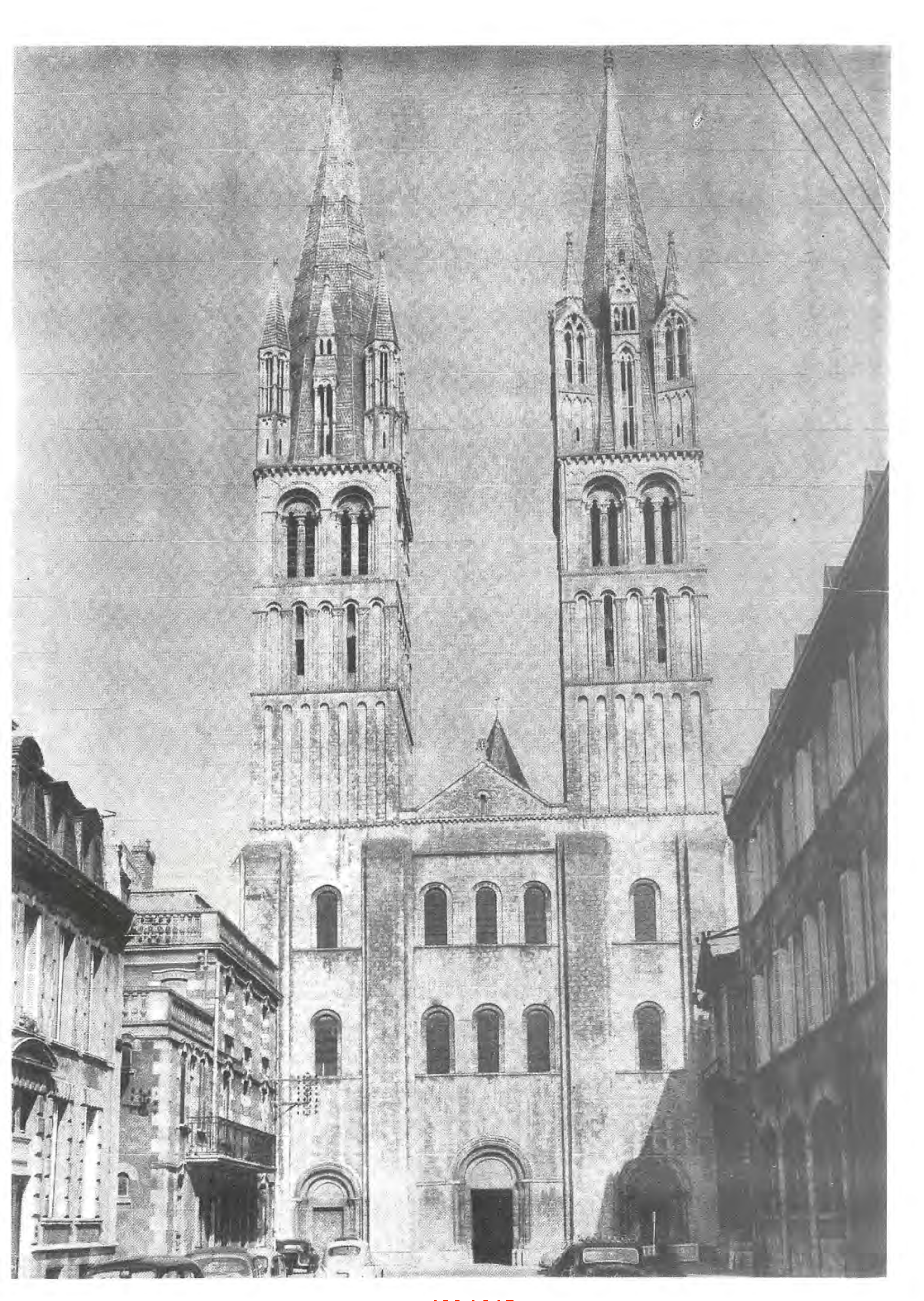


لوحة ٧٨ . برج لندن . مصلّى القديس يوحنا .

كنيسة سانت إتْيِين
وكنيسة سانت ترِينيِتيه

وثمة بناءان فى نورماندى لا يزالان إلى الآن ، وقد بناهما وليام الفاتح حين تزوج من ابنة عمه ما تيلدا إبنة دوق الفلاندر ، وكان هذا الزواج مما دعّم حقه فى عرش انجلترا ولكنه أوقعه فى مأزق حرج ، إذ كان الزوج ابن عمّ للزوجة وكان مثل هذا الزواج محرّما لذا استماح وليام البابا فى إجازة هذا الزواج نظير ما وعد به البابا من إنشاء دير فى مدينتهم الأثيرة « كان Caen » . وقد كُرست « كنيسة الرجال » للشهيد الأول القديس اصطفان St. Stephen وعُرفت باسمه « سانت إتيين » وبدأ العمل فيها تحت رعاية وليام قبل الغزو مباشرة (لوحة ٧٩) . أما كنيسة ماتيلدا « كنيسة النساء » والتى عرفت باسم « سانت ترينيتيه » St. Trinité فقد بدأ العمل فيها فى نفس الوقت تقريبا (لوحة ٨٠) . ومما يدل على اهتمام وليام وما تيلدا بهذين البناءين أن كلا منهما قد اتخذ إحدى الكنيستين مدفنا له .

ولكنيسة سانت إتيين (لوحة ٧٩) واجهة ذات نسب بديعة ، وثمة أربعة أكتاف ساندة بارزة تقسّم الواجهة الواقعة تحت البرجين إلى ثلاثة أقسام تقابل التصميم الداخلى المكون من مجاز أوسط ورواقين جانبيين . وتنهض الواجهة رأسيا فى ثلاثة طوابق : الطابق الأدنى ذو البوابة كما يبدو فى الواجهة من الخارج يوازى ارتفاع باكية المجاز الأوسط فى الداخل ، بينما يتوازى الطابق الثانى ذو النوافذ مع الشرفة ذات العقود Triforium ، ويوازى الطابق الثالث صف النوافذ المشعّة clearstory ، أما النوافذ نفسها فهى مجرد فتحات لا قيمة لها . ويوحى تصميم الواجهة الخارجية بما عليه التصميم الداخلى ، وكانْ هذا من إبداع النورمانديين ثم نقل بعدُ إلى الواجهات القوطية . والراجح أن البرجين ينتميان إلى التصميم الأصلى غير أن قمتيهما المستدقتين Spires ترجعان إلى عهد متأخر ، وشأنها شأن أبراج الكنائس النورماندية العادية فهى مربعة المسقط ذات ثلاث طوابق . ويتكرر هذا النظام الثلاثى فى الأبراج مثلما طُبق على الواجهة الرئيسية





لوحة ٧٩ . كنيسة القديس إصطفان « سانت إيتيين » . كنيسة الرجال . كان .

لوحة ٨٠ . كنيسة ماتيلدا أو الثالوث « لاترينيتيه » . كنيسة النساء . كان .

الخارجية . ويتكون الطابق الأول من البرج من عقود مصَمتة ، والثانى من عقود مُصْمتة ومفتوحة على التعاقب blind and open arches ، أما الطابق الثالث فأكثر انفتاحا كى يؤدى وظيفته برجاً لأجراس الكنيسة ، ويخفّف تناسق الفتحات فى الواجهة من صرامة الأجزاء السفلى كما يُشيع الرقة فى المبنى عامة . ومن ناحية أخرى فإن التقشف والصرامة الباديين فى الواجهة الخارجية يمهّدان لتلك المهابة فى داخل المبنى ؛ كما أن مبنى الكنيسة عامة فيه صرامة ترمز إلى صرامة الشعب النورماندى .

وإذا ضاهينا الواجهة العارية من الزخارف لكنيسة سانت إتين بالسطح الخارجى لبرج لندن يتضح لنا أن ندرة العناصر الزخرفية لم تكن لأسباب وظيفية فحسب ، بل بالعكس فثمة عوامل جمالية تعبيرية أفضت إلى ذلك ، فبينما نجد على الواجهة الأولى خطوطا صارمة واضحة نجد على الواجهة الثانية خطوطا خشنة ثقيلة . وهكذا نرى كيف تجلّى الشموخ والتقشف فى كلتا الحالين . وما من شك فى أن اهتمام النورمانديين بالناحية الإنشائية أكثر من اهتمامهم بالناحية الزخرفية قد أدى إلى تقدم ملحوظ فى فن العمارة ، فالحصن النورماندى كان تطويرا لفن بناء الحصون ولو أنه قد حلّت محله فيما بعد عقب الحروب الصليبية نماذج الحصون العربية المتقدمة . كذلك توصّل المعماريون النورمان فى عمارتهم الدينية إلى الربط من الناحية المعمارية بين الأقسام الأفقية الداخلية الثلاثة المكوّنة من بائكات المجاز الأوسط والشرفة ذات العقود « تريفوريوم » وطابق النوافذ المشعّة بعمل جذوع رأسية تمتد من الأرضية إلى السقف محتضنة البائكات ، كما وفّروا المزيد من الضوء بزيادة ارتفاع طابق النوافذ المشعّة .

وقد كان من بين العناصر التى أخذها الطراز القوطى المعمارى عن الطراز النورماندى ذلك الربط بين الأجزاء الأفقية بواسطة الجذوع وزيادة ارتفاع طابق النوافذ المُشعّة ، بالإضافة إلى التنسيق المتناغم لعناصر الواجهة الخارجية .. ومع ذلك فنحن إذا قارنّا بين منجزات النورمان ومنجزات معاصريهم البرجنديين المهرة بنت لنا متقشّفة خشنة . فعلى حين كانت تتوهّج فى أعماق النورمان شعلة الحماسة ، ويندفعون فى جسارة وإقدام لتحقيق انتصاراتهم الكبرى كان أهل كلونى البرجنديون عاكفين على التأمل والابتكار لا تعوزهم سعة الحيلة ولا تدفعهم العجلة عن الانكباب على منجزات محدودة يشحذون فيها براعتهم وحذقهم . وهكذا كان الأولون أهل فعل بينما كان الآخرون أهل فكر ، وهو فارق يمكن أن يفسر الكثير من آثار هؤلاء وأولئك .

* * *

الفكر المسيطر
على طراز الإقطاع الرومانسكى

لا ينبغى أن يغيب عن بالنا فى محاولتنا التعليق على نماذج طراز الإقطاع الرومانسكى مثل نسجية بايو المطرزة وأشعار ملحمة رولان وموسيقاها وعمارة برج لندن وكنيسة سانت إتيين أن كلا منها ثمرة من ثمار الحضارة النورماندية التى تقع ما بين معركة هيستنجز عام ١٠٦٦ واحتشاد الجيوش الأوربية لشن الحملة الصليبية الأولى عام ١٠٩٦ ، ومن الواضح أن النسجية قد شُرع فى تطريزها بعد المعركة التى كانت محور القصّة التى روتها . وثمة صلة مباشرة بين معركة هيستنجز وملحمة رولان إذ كان يُتغنّى بتلك الملحمة فى هذه المعركة ، كذلك ثمة دليل غير مباشر هو التشابه بينهما من حيث الشكل والروح ، وكذا فإن برج لندن وكنيسة سانت إتيين يتزامنان مع بلوغ وليام أوج الفوز وتحقيق الرخاء بعد النصر . وهذه العلاقة فى الزمان والمكان والموضوع تثب بنا إلى ذروة عصر الإقطاع ، كما تهيمن على كافة الأعمال وتضمها فى وحدة واحدة .
فهناك نقاط مشتركة عديدة من ناحية الموضوع بين ملحمة رولان ونسجية بايو ، إذ تبدأ الملحمة بقولها :
« غزا الملك شارل الأراضى السامقة فيما وراء البحر فلم تستعص قلعة واحدة عليه ولم تفلت مدينة أو سور من معاول هدمه فيما عدا سراجوزه القائمة فوق قنّة جبل عال والتى يحكمها ويذود عنها الملك مارسيلا [الذى لا يدين بإله ، ولكنه يدين بمحمد ويعبد أبوللو . ولسوف يلقى سوء المصير] » . فإذا ما استبدلنا بشارل وليام ، وبسراجوزه إنجلترا وجعلنا حاجز البحر بديلا للجبل والملك هارولد مكان مارسيلا لوجدنا أننا أمام نفس الموقف المطرز فوق النسجية ، ثم ما نلبث أن نتبينّ أن الثالوث المسيطر على الملحمة يتشكّل من رولان وأوليفر وكبير الأساقفة المحارب توربان . ولا يحتاج الأمر إلى جهد كبير لاكتشاف مقابلهم فى معركة هيستنجز المشكّل من وليام وأخويه غير الشقيقين روبرت والأسقف أودو الذى لا يُغلب على أمره . وفى كلتا الحالتين كان سبب الحرب الظاهر دينيا ؛ ففى الأولى كانت هبّة المسيحية ضد

الكفر والـوثنية ! وفى الثانية كـان لأمرين أولهما التصدّى للحنث بالعهـد ، أعنى الخروج على تقليد من تقاليد المسيحية ، وثانيهما كان لتتويج هارولد على يد أسقف كان يُشكّ فى تنصيبه أسقفًا .

وفى كلتا الحالتين كان البابا يبارك الخطوتين ، كما نلاحظ أيضا فى القصتين خصما يتميز بالزندقة الدينية وبالنبالة والشجاعة المأثورتين عن عصر الإقطاع . . وفى ملحمة رولان كان مارسيلا مخادعا داهية غير أنه فى كافة المواقف احترم أصول الحرب الإقطاعية وقواعدها . وكما وصفت الملحمة عظمـة أعداء شرلمان الكفار بأسلوب شاعرى جزل مشيرة إلى ثيابهم الحريرية السكندرية وذهبهم الوافد من بلاد العرب وسيوفهم المرصّعة بالعقيق الأحمر وبيارقهم المثبتة على قنوات الرماح ، كذلك جاء وصف فروسية هارولد مرارا وتكراراً بالصورة المرئية . وفى كلتا الحالتين حظيت الرموز الدينية باهتمام الناس ، وكان من بين هذه الرموز سيف رولان المسمّى « دوريندال » والذى كانت له قدسية كبيرة ، إذ كان يعلق به سنّ من أسنان بطرس الرسول ونقطة من دم القديس بازيل وشعرة من رأس القديس دنيس وقطعة من ثوب العـذراء مريم . كل هذا قد تجمع فى سيفه الذى حمله معه إلى الأرض المقدسة ! وكانت أهمية مثل هذه المخلفّات الدينية وقتذاك ذات أثر بالغ ، لذا كانت النسجية تحمل ما يشير إلى أن استيلاء هارولد على الحكم كان غدرا ونكثا بالعهد بعد أن أقسم يمين الولاء على صندوقى المخلّفات المقدسة بكاتدرائية بايو وما وفى بوعده . ومما يدل على عظم شأن مثل هذا القسم ما كان من غزو وليام النورماندى لإنجلترا لحنث هارولد بالعهد الذى أخذه على نفسه

وكان شعار رولان وأوليڤر وكذا شعار وليام وأودو ينتظم عبارات : « روحى لله وحياتى للملك وشرف لنفسى ، ثم أضيفت إليه عبارة رابعة فيما بعد هى : « وقلبى للمرأة » . ومن الغريب أن أفكار رولان وهو يلفظ آخر أنفاسه لم تدر إلا حول أسرته وذراريه ومليكه شارلمان ووطنه وأرض فرنسا الغالية وسيفه المدعو دوريندال دون ذكر للكنيسة أو للمسيحية أو لخطيبته ليدى أود Aude ، وهو إغفال له مغزاه . وكان أوليڤر قد لام رولان لنزقه حين أغفل أن يطلب النجدة فى وقتها ، فأقسم ممسكا بلحيته أن يحول بينه وبين الزواج بأخته أود . ولم يكن هذا مما يتفق وأسلوب العصر ، إذ كان فيما فعل لا يستملى من دستور « الحب الرفيع » Courtly love وإنما كان يستملى مما يستمتع به البارون الإقطاعى فيقضى فى أمر قريباته من النساء كما يقضى فى أرضه ، يهب من يشاء ويحرم من يشاء . وبعد عودة شارل إلى فرنسا تساءلت أود التعسة عن مصير خطيبها فأبلغها الملك بمصرعه ، ولكى يعوّضها عما فقدت عرض عليها الزواج من ابنه لويس فما لبثت أن أسلمت الروح عند قدميه . وسواء أكانت قد قضت نحبها حزنا على خطيبها رولان أو لطلب شارلمان الذى ينافى الذوق فكلا الأمرين مظنّة حدس وتخمين . وعلى حين لم تكرّس الملحمة لذكر هذه السيدة أكثر من إثنى عشر سطرا من بين أربعة آلاف سطر تقريبا ، لم تكن ثمة قصيدة أو ملحمة بعد الحملة الصليبية الأولى تبلغ هذه المرتبة البطولية دون أن تساندها بطلة .

والأمر الغريب أنه على حين كان للملكة زوجة مارسيلا فى الجانب الإسلامى دور له شأنه فى سياسة الدولة فى ظل عجز زوجها ، لم نشهد امرأة تحظى بمثل هذه المنزلة فى الجانب المسيحى . كذلك لم يرد فى النسجية اسم امرأة إلا فى ثنايا عبارة غامضة هى : « حيث يوجد القس والفجيفا Aelfgyva » والراجح أن هذه العبارة قد طُرِّزت لتبرير سرد قصة غزو بريتانى المتواضعة . وإذا كانت هناك قلة من الشخوص النسائية قد ظهرت على حواف النسجية أو بجوار إدوارد القس وهو على فراش الموت فلم يكن لأى واحدة منهن شأن

ما . وعلى هذا النحو اتسمت كل من الملحمة والنسجية بالجرأة والغلظة والتقريرية فى حين فاض شعر الفترة القوطية وفنها بعدُ رقة وعذوبة ورمزية . فبينما قاتل رولان ونظراؤه ـ فى النسجية ـ فى سبيل الملك والوطن ، نرى أبطال الفروسية فى العصر القوطى يقاتلون فى سبيل نظرة إعجاب من عينين زرقاوين أو لمحة خاطفة لبسمة من شفاة حلوة أو لبتلات ذاوية من وردة سقطت من يد إحدى السيدات . ففى حالة النسجية والملحمة كان التعبير عن طريق ما هو واقعى ملموس أكثر مما هو مجرد محسوس ، كما كان يهتم بالمضمون أكثر من الشكل وبالسرد أكثر من البناء . وعلى الرغم من ذلك فثمة عناصر شكلية تستحق التنويه ، فنلحظ فى التكوين الشامل لكل من الملحمة والنسجية تقسيما ثلاثيا ، إذ كان التثليث سائدا بصورة أو بأخرى فى التركيب الفنى لكثير من فنون القرون الوسطى ؛ فيتناول القسم الأول فى كليهما غدر الصديق الذى يحالف الخصم ، وكان هو جانيلون Ganelon فى حالة الملحمة وهارولد فى حالة النسجية . وفى كليهما تنشب معركة صغيرة قبل الحدث الكبير ؛ ففى حالة الملحمة كانت مناوشة حرس المؤخرة فى رونسيڤالس هى التى فجّرت المأساة ، وفى النسجية المطرزة كانت هى حملة بريتانى التى حظيت بالنجاح . ويصور القسم الأخير فى كلتا الحالتين مشهد معركة نهائية يقذف فيها كل جانب باحتياطيه .

ونلحظ أيضا أن رواية القصة فى كلتا الحالتين لا تُثقلها الزخارف الفنية المرئية أو الزخارف الأدبية ، وعلى حين تأتى الأفعال فى المرتبة الأولى قبل الشكل الشعرى فى الملحمة نجد أن العنصر السردى فى نسجية بايو يحتل المرتبة الأولى قبل التفاصيل الزخرفية ، وأن لكل جزء من أجزاء النسجية أثرا مباشرا على القصة نفسها ، كما أن الأحداث فى الملحمة مباشرة حتى لا تكاد الأربعة آلاف بيت تتضمن أية صورة بلاغية . وفى كل حالة نجد الشمائل والصفات محدّدة بوضوح ، فنرى الإنجليز بشواربهم والنورمان حليقى الذقون ، كما نرى الملوك دائما عظماء أجلاّء فى الملحمة سواء أكانوا فى جانب الفرنجة أم فى جانب العرب ، والفرسان شجعانا فى كلا الجانبين . كذلك الحال فى منحوتات تلك الحقبة ، فنرى الملوك دائما مكلّلى الهامات بتيجانهم حتى وهم نيام فى فراشهم ، كما يبدو الرُّسل حفاة الأقدام وهلم جرا . أما الأشجار الغريبة غير الواقعية المطرزة فوق النسجية فتنبثق مباشرة من تصاوير المخطوطات لا من الطبيعة وكانت وظيفتها فى النسجية الدلالة على أن الحدث يقع فى الخارج ، أو كانت وسيلة لفصل مشهد عن آخر . أما فى الملحمة فنجد رولان عندما يستلقى مستريحا يركن إلى ظلّ شجرة صنوبر على حين كان خصمه إذا ما استلقى مستريحا يركن إلى ظل شجرة زيتون .

ولم يكن التماثل موضع عناية كبيرة ، فقد صيغت أبيات الملحمة صياغة خشنة ، وكذلك كانت المساحات المتاحة للمشاهد الفردية فى نسجية بايو ، وكذا حجم أطر المدخل المعقود archivolt حول حشوة العقد Tympanum بڤيزلاى ، والارتفاعات غير المتراصفة فى عقود الكاتدرائية الرومانسكية غير متماثلة ومتفاوتة النسب . وهكذا يتبين لنا سواء فى ملحمة رولان أو فى نسجية بايو أو فى كنيسة سانت إتيين أو فى برج لندن أن التفاصيل ظلت فى مرحلة البداية الخشنة التى لم يصقلها التطور بعد ، ولا غرو فلقد كانت فترة تكوين وبناء وتجربة وسعى نحو وسائل تعبير جديدة أكثر مما كانت فترة تبلور وتعبير مصقول وتسام نحو الذُرى . ففى ميدان العمارة كان التعبير محدودا بالإمكانات الإنشائية ، وكانت هذه المحدودية هى التى تُضفى على التعبير صفة المباشرة والقوة بخلاف ما إذا كان نطاق إمكانات الإنشاء متسعا بما يجعل مجال الاختيار أمام الفنان رحبا والنماذج التى ينتقيها متنوّعة . كما أن الاهتمام فى النسجية بتصوير القلاع والتحصينات والمبانى الصرحية مثل كنيسة وستمنستر بلندن وكنيسة جبل سان ميشيل بشمال فرنسا توحى

بعالم يسيطر عليه البناء وعصر زاخر بالأعمال المعمارية . ولم تكن صورة العالم النورماندى كما بدت فى الفنون المختلفة صورة معقّدة ، فتاريخ هؤلاء المغامرين الذين كان لهم حظ كبير من الفكر والحذق لا يحيط به غموض ، فلقد وصلوا ركبهم بركب الحضارة فاطرحوا لغتهم الأم الجامدة وأخذوا بزمام اللغة الفرنسية المتحضرة ولقنوا الكثير من المبادىء الخلقية والفنون المعمارية ولا سيما فنون دير كلونى .

والدليل على وضوح هؤلاء القوم هو أن ملحمتهم المصورة لم تُرْو كما هى الحال فى الأغانى الفرنسية القديمة باستحضار طيف شارلمان وفرضه فرضا على مشهد معاصر ، وإنما حدّدت النسجية بوضوح الشخص المراد تصويره والزمان والمكان الذى جرى فيه الحدث والسبب الذى أدى إليه مدعّمة ذلك كله بالأسماء والتواريخ والأماكن ، ومهما كانت قيمة ما يُنجزون فقد كانوا يُضفون عليه ما تميزوا به من عزم وإصرار وطاقة بلا حدود . ونجد كافة الأفكار المتفرقة لعالم النورمان محتواة فى فكرة الإقطاع المركزية الشاملة ، فلقد كان مجتمعهم مجتمعا يقوم على الوحدة العامة ، النظرة فيه للمجموع لا للفرد ، فجُهد الفرد مهما بلغ راجع إلى المجموع ، وليس ثمة وجود ذاتى للفرد اللهم إلا علاقاته بالأمراء والرؤساء والمرءوسين ، وكان بنيان المجتمع أشبه ما يكون بتنظيم الجيش ومراتبه ، يأتمر المرءوس بأمر الرئيس . وكانت المبادىء الخلقية بينهم أساسها الطاعة العمياء ، فلقد كان نظامهم إقطاعيا صارما ، تدين فيه كل طبقة بالولاء للطبقة التى تعلوها والتى تستمد منها السلطة . وهكذا كان الأمر مع الأمراء الذين كانوا يدينون بالولاء للملك والامبراطور والبابا ، الذين يستمدون بدورهم سلطاتهم جميعا من الله الذى يهبهم جميعا مُلك الأرض ليكون بين أيديهم إقطاعا . وما أكثر ما قدّم المؤرخون شارلمان وأمراءه الإثنى عشر على أنهم الصورة الإقطاعية والنظراء الدنيويون للمسيح ورسله الإثنى عشر ، فالرُسل هم أتباع المسيح ، والمسيح نفسه تابع للإله الآب ، والفضائل المتعارف عليها هى الإيمان والشجاعة والولاء الأعمى للأمير والرئيس ، وأى خروج على هذا القانون يُعد خيانة يُقْضى عليها بالعزل والقمع ، وأى مروق أو تمرّد أو عصيان يتحدد مصيره فى ساحة الوغى حيث يهب الله النصر للجانب الذى يناصره . على أن الملحمة كانت حريصة كل الحرص على خلع مظاهر التكريم على الأعداء كذلك ، فما كان من المقبول اجتماعيا أن يتصدّى الأمراء لمقاتلة رجال لا تكون سلالتهم كريمة ومرموقة ، فلم تظهر سواء فى الملحمة أو النسجية أية شخصية أدنى من رتبة الأمير

هكذا نجد أن خشونة رجل الأفعال التى اتسم بها وليام النورماندى فى نسجية بايو متوائمة مع الكلمات الأحادية المقطع فى أنشودة ملحمة رولان الموحية بالطابع الحربى . ففى إثر الفعل يكون ردّ الفعل ، وينثنى عجز البيت الشعرى على صدره ، والغرزة تلى الغرزة ، والصورة تتلو الصورة ، والحجر يعلو الحجر ، ويشمخ هذا وذاك صوب الشخصية العظمى التى تشدو بأمجادها الملحمية البطولية ، وتصوّر مآثرها النسجية المطرزة ، ويشير إلى شموخها البرج النحيل الذى يعلو بناء نورمانديًا صرحياً متجانس الأقسام عملاق المقاييس .

الفصل الثالث

الطــراز القــوطى

دويلة جزيرة فرنسا
كاتدرائية نُوتْردَام دِه پارى

كان شمال أوربا فى أواخر القرن الثانى عشر ومستهل الثالث عشر مجرد حقول ريفية فسيحة تتناثر عبرها بضع قلاع وأديرة وقرى ، على حين ازدهرت على سواحل البحر المتوسط مراكز حضارية فى كل من أثينا والإسكندرية وأنطاكية والقسطنطينية وروما . ولم يشهد شمال جبال الألب قيام مدينة حقيقية إلاّ حين شرع فيليب أوغسطس ملك، فرنسا فى خاتمة القرن الثانى عشر فى إعداد باريس لتكون عاصمة لبلاده ، فشيّد من حولها الأسوار ورصف بعض طرقاتها بالحجارة ، وواصل خلفاؤه من بعده إتمام الرسالة ، ولا سيما لويس التاسع ، إلى أن غدت باريس فى نهاية القرن الثالث عشر عاصمة مملكة متنامية يحقّ لها أن تزهو بأهميتها لا سيما بعد تشييد كاتدرائية نوتردام وإنشاء جامعة باريس التى ذاعت شهرتها منذ قام أبيلار وألبرتوس ماجنوس وتوما الأكوينى وبونا فنتورا بالتدريس فيها ، كما ازدهرت التجارة التى تكفل العيش الكريم لسكان باريس الذين تجاوز عددهم وقتذاك مائة وخمسين ألف نسمة .

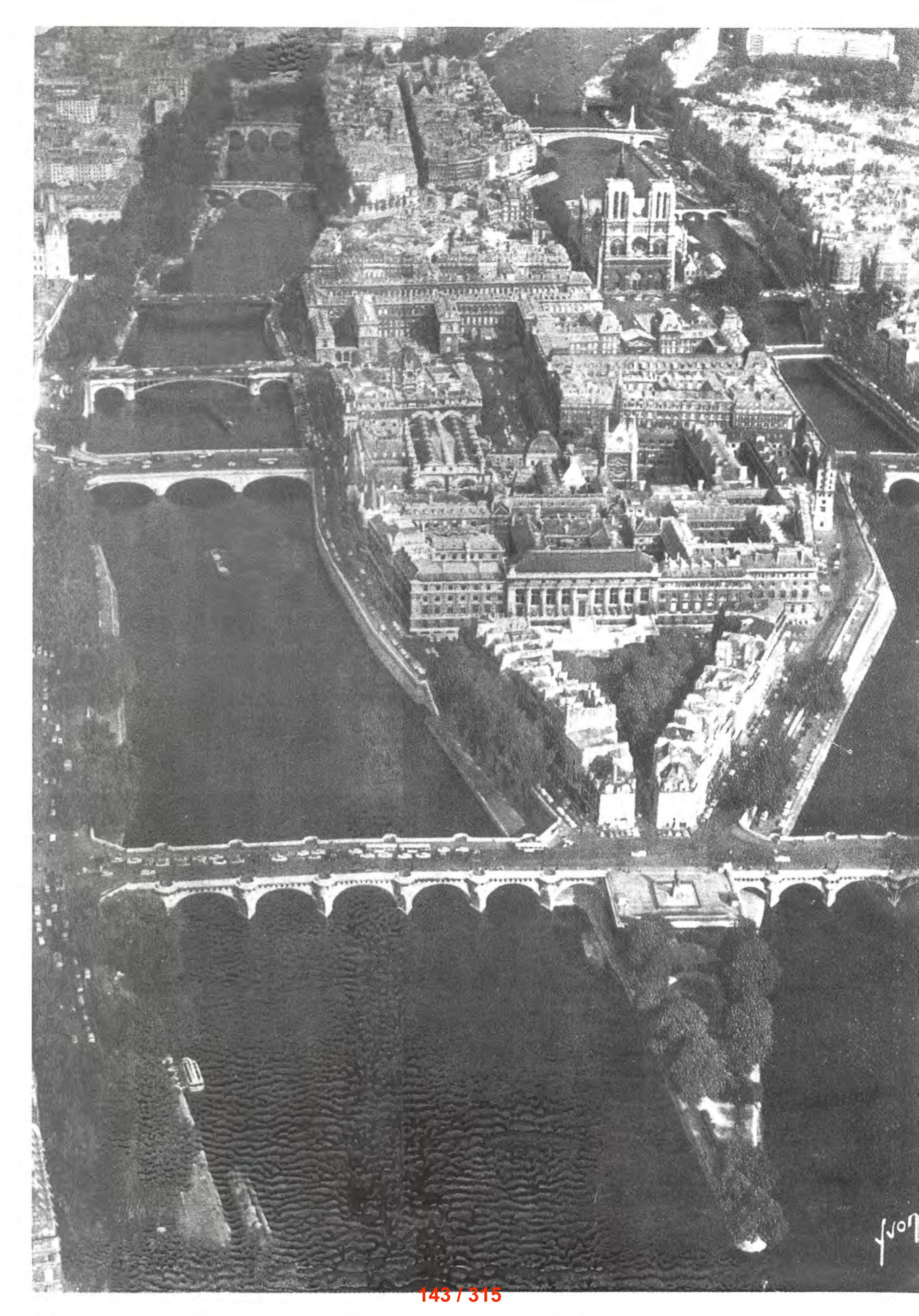
على أن باريس لم تنفرد وحدها بهذا النموّ ، بل شاركتها مراكز أخرى فى شمال أوربا فى هذا النموّ وإن كان أبطأ إيقاعا . فعلى مدى قرن كامل كانت المدن تناضل الواحدة تلو الأخرى باعتبارها وحدات اجتماعية مستقلّة للإفلات من سطوة النظام الإقطاعى ، وبدأت المؤلّفات الأدبية تذكر أسماء بعض هذه المدن الناهضة مصحوبة بما اشتهرت به كل منها ، مثل « جِنْت » بمبانيها التى تحتل الأبراج الصغيرة زواياها و« ليل » بنسيجها الرائع و« تور » بغلالها الوفيرة ، وكيف كانت لجميعها علاقات تجارية مع البلدان النائية . وكان يمكن أن تظل حياة المدن الفرنسية فى القرون الوسطى فى طىّ الكتمان باستثناء ما جاء عنها فى تلك المراجع القليلة لو لم توجد تلك الوثائق المرئية التى حفظتها لنا قلاع أمراء الإقطاع والأديرة ، وفوق ذلك كله الكاتدرائيات الباقية على مر الزمن . ويتمثل النموذج الأصلى للكاتدرائية القوطيةْ فى كنيسة سان دُنِى على أطراف باريس حيث كان ديرُها المشمول برعاية ملوك فرنسا هو المكان التقليدى لاحتواء رفاتهم . وكان

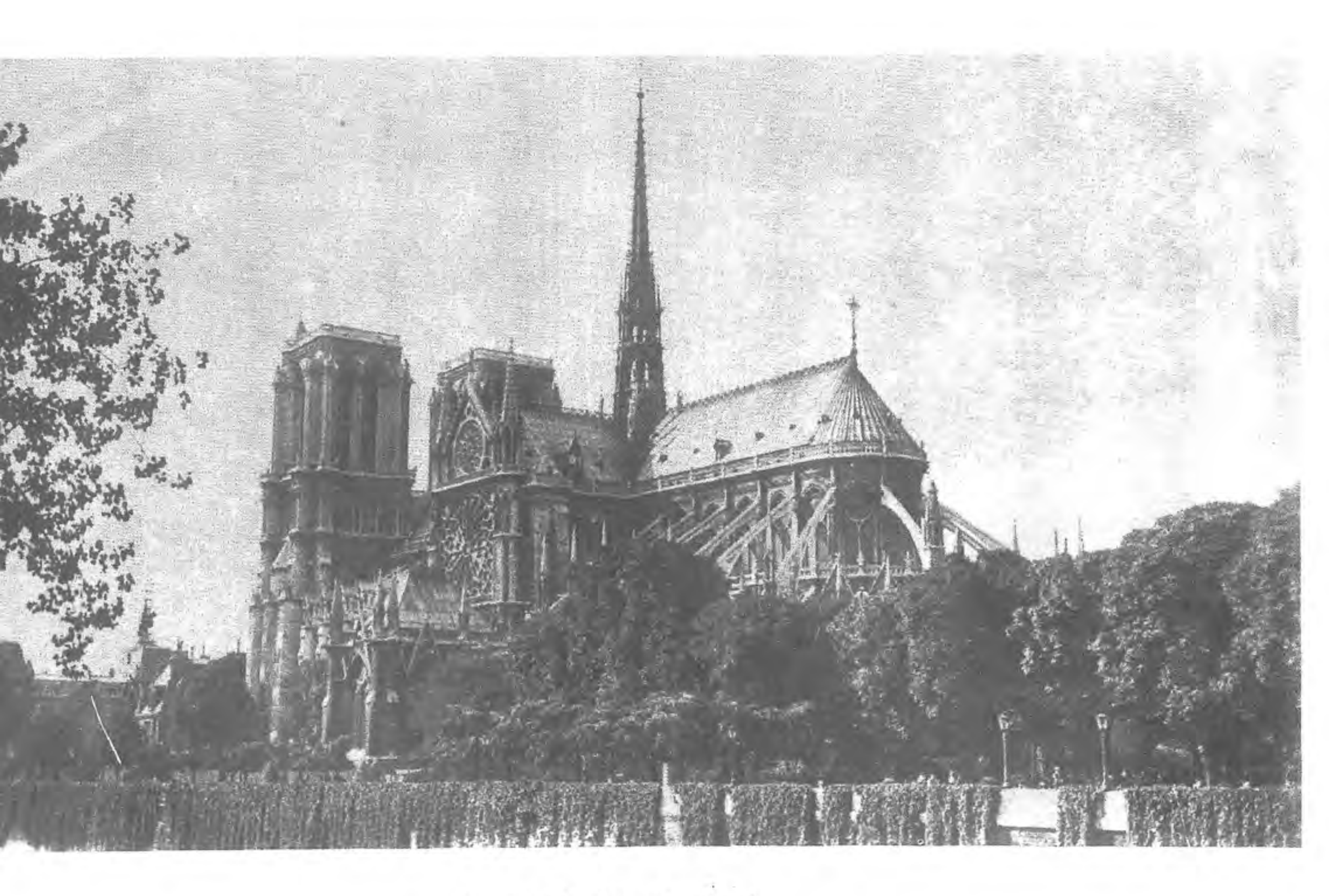
سوچيه Suger كبير أساقفة هذا الدير فى حوالى منتصف القرن الثانى عشر رجلا متعدّد المواهب غامض الأصل ، وإذ كان موضع ثقة اثنين من ملوك فرنسا فقد حكم المملكة وصيًا طوال فترة اشتراك لويس السابع فى الحروب الصليبية ، وأخذ على عاتقه أيامها إعادة بناء كنيسة الدير ، وقد استطاع بمكانته وبمركزه المرموق أن يجنّد أمهر الصنّاع فى المملكة ، كما أتاحت كنيسته لقاء خصبا بين كافة الآراء التى كانت ما تزال موضع التجربة والاختبار ، والتى أعان الزمن كبار المعماريين الرومانسكيين فى إثبات سلامتها . وقد توجّه فى عام ١١٣٠ وفكرة هذا البناء تداعب مخيلته إلى دير كلونى حيث أقام فترة طويلة تعلّم فيها الكثير دون شك وهو يُعدّ العدّة ويخطّط لمبنى الكنيسة الجديدة . ولحسن الحظ أن حماس سُوچيه لمشروعه دفعه إلى الكتابة عنه باستفاضة ، وعُدّ كتابه مصدرا ثرّا للمعلومات عن الفكر المعمارى فى عصره ، إذ تدلّ تعليقاته حول إيقونوغرافية نوافذ الكنيسة ومنحوتاتها على مشاركته الفعلية فى المشروع ، غير أنه لم يورد ذكر اسم المهندس الذى قام بتنفيذ هذا المبنى . ولم تكتسب كنيسته أهميتها لما انتظمت من تجديدات بقدر ما اكتسبتها من التكامل الموفّق الذى تحقق بين العناصر الرومانسكية اللاحقة مثل العقد المدبّب والقبو المتقاطع والأكتاف الساندة . ولا نزاع فى أن جملة من الكنائس الرومانسكية اللاحقة التى انتهجت نهج ديركلونى قد استخدمت هذه العناصر فى حالات متفرّقة ، غير أنه لم يحدث قط أن تجمّعت كلها فى نظام إنشائى متّسق مثلما حدث فى سان دُنِى . وقد ضمن لسُوچيه شيوع أفكاره على أوسع نطاق مركزه فى البلاط الفرنسى وقُرب كنيسته من باريس كعاصمة لجزيرة فرنسا ، فغدت كنيسته مثلا يُحتذى حتى أصبحت سان دنى نموذجا للكاتدرائيات القوطية التى كانت تشيّد فى المنطقة .

هكذا كانت دويلة جزيرة فرنسا Ile de France المكان الذى نبع منه الطراز القوطى والذى استغرق تطوّره الفترة ما بين عام ١١٥٠ و١٣٠٠ . ويُطلق هذا الاسم على تلك الرقعة التى كانت تضمّ الأراضى الخاضعة مباشرة لملك فرنسا حول باريس فى مقابل الأقاليم الفرنسية الأخرى الخاضعة لسيطرة أمراء الإقطاع المتعدّدين . وشيئا فشيئا أخذت هذه المنطقة فى النمو على مرّ السنين سواء عن طريق الوراثة أو المصاهرة أو الغزو أو الشراء حتى تكونت نواة الأمة الفرنسية داخل باريس التى باتت مركز دائرة تنطلق منها إشْعاعات متجهة صوب أميان ورانس وبوريچ وشارتر ، وكلها مدن ذات كاتدرائيات قوطية الطراز (لوحات ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤) .

وعلى العكس من كنيسة الدير كان لا مناص من نشأة الكاتدرائية القوطية فى منطقة عامرة بالسكان تقع تحت ولاية أسقف يتخذ من مبناها مقرّه الرسمى ، فيتحقق بذلك معنى لفظة « كاتدرا » وهو كرسى الأسقف أو عرشه — كما قدمت — ومن ثم لم يكن من الممكن أن تنشأ كاتدرائية فى موقع مهجور مثلما تُنشأ كنيسة الدير ، فهى فى حاجة لمدينة تستطيع التحليق فوق أسقف مبانيها المسنّمة المتجمّعة حولها . فعلى حين يقف السطح الخارجى لكنيسة الدير الرومانسكى العارى من الزخارف سدّا يحول بين الكنيسة والناس ، تثير المنحوتات الخلاّبة الأسرة التى تزيّن السطح الخارجى للكاتدرائية اهتمام الناس وتحفزهم على الاختلاف إليها . وعلى حين كانت كنيسة الدير هى مركز حياة الرهبنة والتقشف يكمن ثراؤ ها فى داخلها المعتم ، تطلّ زخارف الكاتدرائية الرائعة على مساكن الناس من حولها . هذا إلى أن أبراج الكاتدرائية القوطية السامقةُ تقتضى مساحة كافية تنطلق منها وفراغا مناسبا تلقى عليه ظلالها ، بينما تقوم الأبراج المستدقّة بهداية المسافرين إلى موقعها ، كما تقودُ خُطى المزارعين المكدودين فى طريق عودتهم من حقولهم إلى

لوحة ٨١ . إيل ديلاسيتيه .

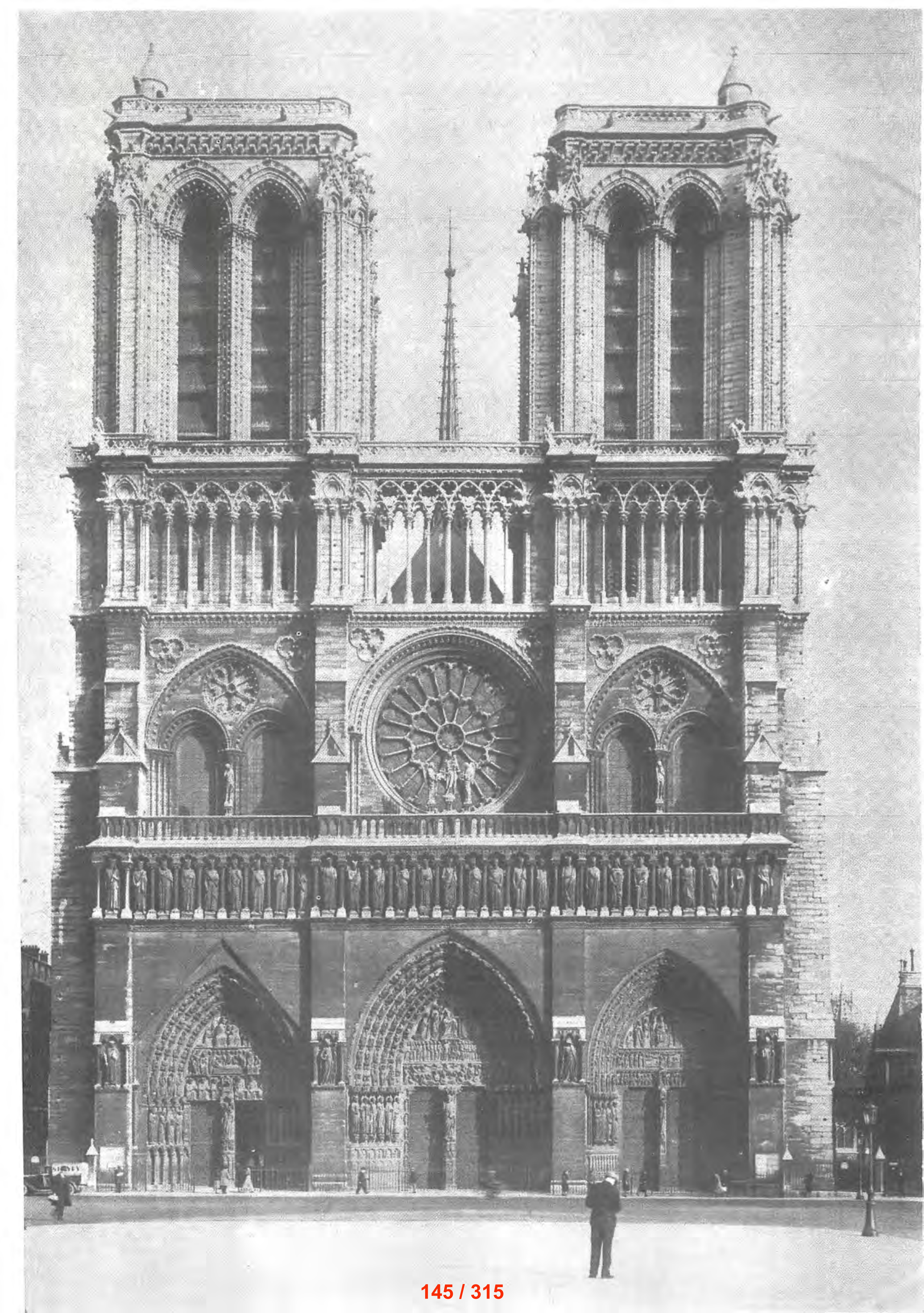




لوحة ٨٢ ، ٨٣ ، كاتدرائية نوتردام ده پارى .

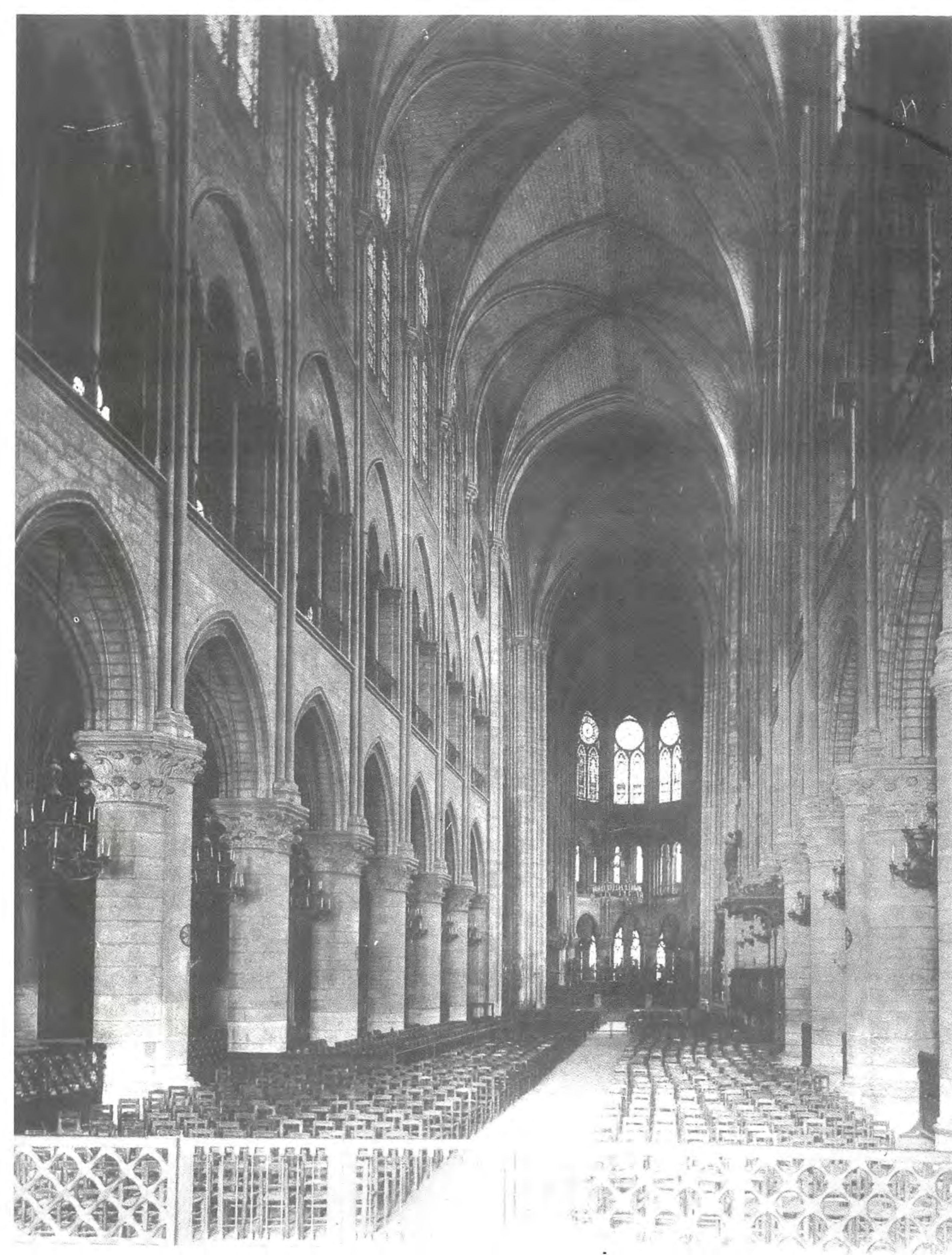
ديارهم ، وتدقّ أجراسها لا لضبط مواقيت مجتمع محدود من الرهبان وإنما مجتمع مدينة بأسرها وما يكتنفها من قرى ودساكر ، ولا لدعوة الجماهير إلى الصلاة فحسب بل لتعلن مناسبات الزفاف والحداد ومواقيت الشروع فى العمل والإخلاد إلى الراحة .

والكاتدرائية بلا نزاع هى مركز دينى قبل كل شىء ، ولكن فى زمن كانت الأمور الدينية والدنيوية شديدة الارتباط غدا تحديد الخط الفاصل بينهما متعذّرا ، فلم يعد مجازها العريض الأوسط مكان احتشاد جمهور المصلين فحسب بل بات يُستخدم أيضا مقرّا لاجتماع الأهالى لمناقشة المسئولين فى شئون مدينتهم . كانت الكاتدرائية بمثابة متحف حىّ للمدينة ، فلم تكن الزخارف الوفيرة التى تغشّيها قاصرة على رواية قصة المسيحية فحسب ، بل كانت تنطوى أيضا على رواية تاريخ المدينة وأنشطة سكانها . كذلك لم تكن إيقونوغرافية الكاتدرائية المكرّسة عادة للسيدة العذراء تقتصر على الموضوعات الدينية فحسب ، فلقد كانت السيدة العذراء أيضا هى راعية « الفنون السبعة » ، ومن ثم غدت الكاتدرائية أشبه ما تكون بدائرة معارف مرئية تغترف موضوعاتها من شتّى فروع المعرفة الإنسانية . ولم يعد المنبر مكانا للوعظ فحسب بل أيضا منصّة للمحاضرات والتثقيف . وعلى حين كان « الهيكل » Altar هو المسرح الذى تقدم فوقه الطقوس والشعائر الدينية ، استُخدم دَرَج المدخل المهيب Portal منصة لتقديم مسرحيات آلام



المسيح Passion plaus* ، وغدت أبهاء المداخل Porches ساحة يؤدى المُنشدون الجائلون والمشعوذون والحواة فوقها أدوارهم للترفيه عن الجماهير. ولم تكن التماثيل الحجرية ولوحات الزجاج المعشق الملون مجرد تجسيد مصوَّر لما يُلْقَى من عظات وعبر فحسب بل كانت أيضًا معارض فنية تستثير الخيال. ولم يقتصر دور ردهــة المرتّلين Choir على كـونها المكان الـذى تؤدى فيـه جوقـة الإنشـاد أورادها بل استُخـدمت أيضا قـاعة لعـزف موسيقى الموتيـت البوليفـونية والأداء الأوبـرالى للدرامـا الدينيـة .

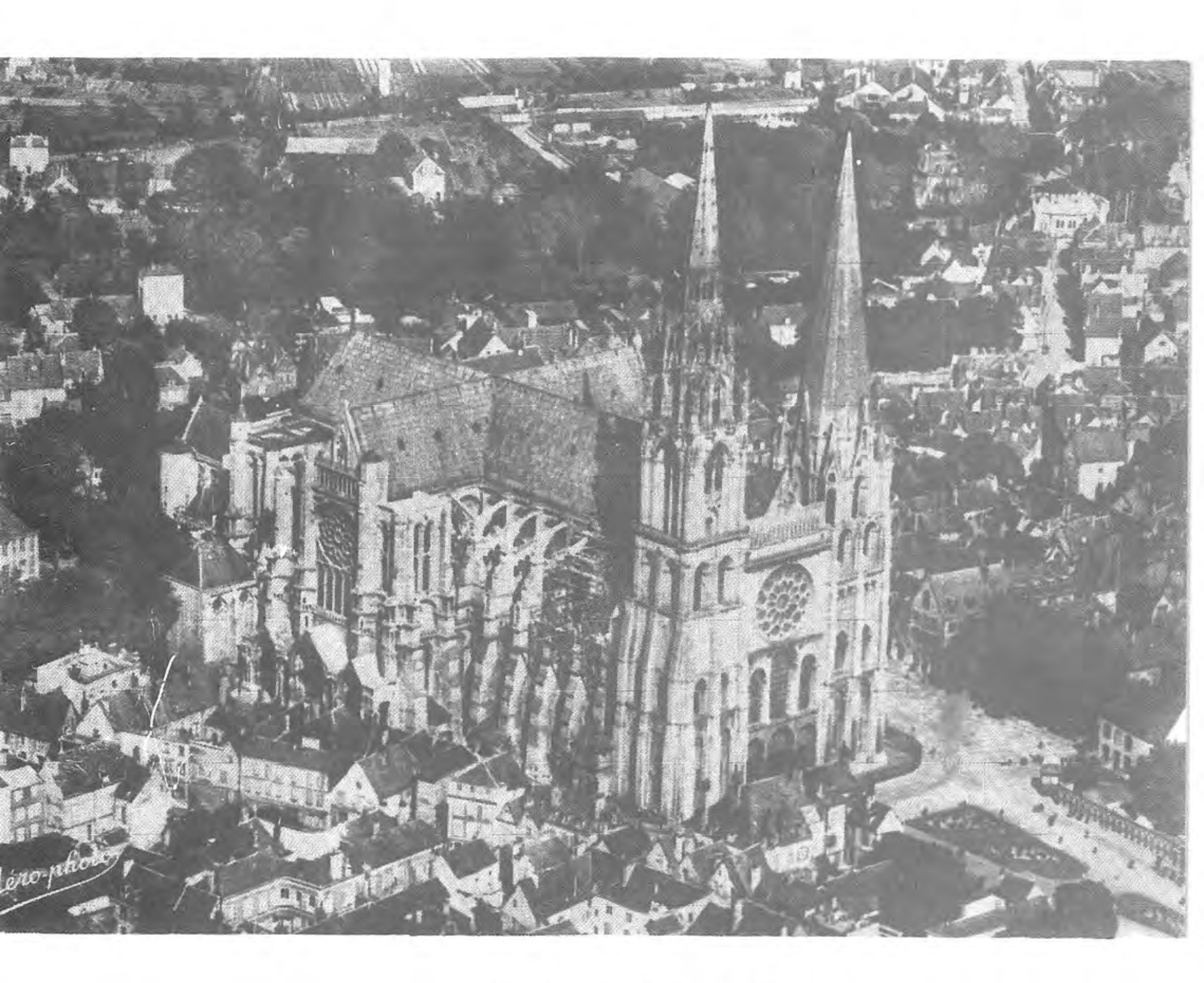
(*) Passion ploy مسرحية آلام المسيح . دراما دينية نشـأت فى أوربا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام التى عاناها السيد المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات . وكانت هذه المسرحية فى مبدأ الأمر عبـارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكمّلـة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضـوعات . وفى هذه المرحلـة المبكرة كـانت التلاوة تجرى بالـلاتينية ، غير أن استخدام اللغـة المحلية فى النصوص الشاعرية التكميليـة أفضى إلى ظهور تمثيليات محلية أقدم ما بقى منها بـاللغة الألمـانية . على أن أشهر العروض الباقية حتى الآن هي ما تقدمـه بلدة أوبرا مرجاو فى الألب الباڤارية بألمانيا مرة كل عشر سنـوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مـرّات ثلاث بسبب الحرب . وكان أهل هـذه البلـدة قد نذروا تقديم هـذه المسرحيـة إذا انزاح عنهم وباء الطـاعون . ويشـترك أهـل البلدة لا الممثلـون المحترفون فى تقديم مسرحيـة آلام المسيح من تمثيل وإنشاد فى جـوقة الغناء . وتنتظم مسرحية أوبرا مرجاو ثمانية عشر فصلا تستغرق يومًا كاملاً فى أدائها [م.م.م.ث] .



لوحة ٨٤ . المجاز الأوسط بكنيسة نوتردام ده پارى .

كاتدرائية شارتر

وعلى العكس من باريس لم تكن شارتر (لوحة ٨٥) مركزا تجاريا بل أسقفية متواضعة وسط منطقة ريفية بعيدة عن الطرق المعروفة ، تستمد أهميتها من كنيسة العذراء الموجودة بها . ولم تكن كاتدرائيتها ـ هى وغيرها خلال القرون الوسطى ـ هى المركز الروحى لسكانها فحسب بل كانت أيضا المركز الجغرافى لها . كانت واجهتها الغربية تحدّد الجانب الآخر من ساحة السوق التى يتجمّع فيها الأهالى عادة ، على حين يقع ظلّها الضخم على المبانى الأخرى التابعة للكاتدرائية والمتاخمة لها ، وأهمها قصر كبير الأساقفة ومدرسة الكاتدرائية والدير ونُزُل المسافرين وملجأ الفقراء . ومن فوق هذه المبانى تحلّق الكاتدرائية التى تجتذب الأنظار من كل اتجاه . وعلى مدار السنة كانت شارتر تحتفل بالمناسبات الدينية المتعاقبة التى يتبوّؤها جميعا عيد السيدة العذراء حيث يتجمهر آلاف الحجاج الوافدين . ومن ساحة السوق تتفرّع الشوارع الضيقة التى تضم بيوت السكان وحوانيت التجار والعمال من قصّابين وخبّازين وصانعى الشموع وغيرهم . وكان أهل كل حرفة يعيشون متجمّعين فى شارع واحد ، وهم الذين أسهمت نقاباتهم وطوائفهم بإنجازاتهم ومنتجاتهم فى تشييد الكاتدرائية ، يزوّدونها بالمنحوتات ونوافذ الزجاج المعشّق وغيرها على نحو ما سيجىء تفصيلا ، كما كانوا يأخذون على عواتقهم بعض الالتزامات الدائمة مثل تزويد الهيكل بالشموع وتوفير خبز طقوس تناول القربان المقدس . وبهذا كانت الكاتدرائية نفسها محصّلة جهد مشترك للنحّاتين والبنّائين والنجارين وصيّاغ المعادن الذين وهبوا الكاتدرائية جلّ وقتهم ومهاراتهم وجهودهم . ومن هنا كانت الكاتدرائية هى أعظم إنجاز يمكن أن يقدّمه سكان مدينة ما وأهل الحرف فيها بوصفها أثرا شامخا جليلا يزهو به مجتمعها ويختال ، ولا غرو فقد كانت أهمية المدن تقاس بحجم كاتدرائياتها وعراقة الذخائر الدينية والمخلّفات المقدسة التى تحتفظ بها . وكانت ثمة منافسة بين المدن بعضها البعض فى نظام التقبية ، فبينما

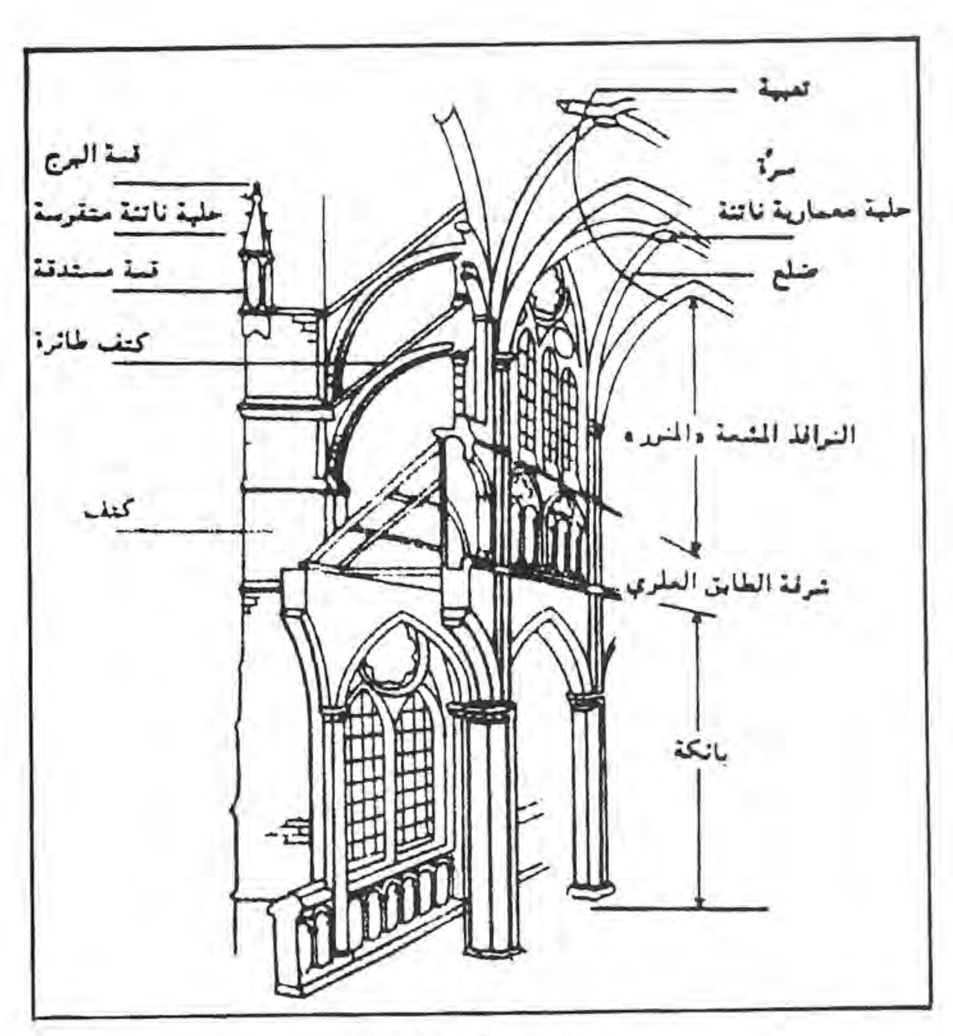


لوحة ٨٥ . كاتدرائية شارتر . منظر من الجو .

ارتفعت كاتدرائية شارتر ٣٧,٦٠ مترا متجاوزة ارتفاع كاتدرائية باريس بمترين ، نجد أن كاتدرائية أميان قد ارتفعت ٤٤ مترا ، ثم جاءت بوڤيه محاولة أن تبزّهم جميعا فأضافت أمتارا ثلاثة إلى ارتفاعها ، غير أنها جاوزت بذلك حدود الأمان فتداعت جدرانها . وكان نموّ كل من المدينة والكاتدرائية وقتذاك يمضى فى تناسق متناغم إذ كان يُنظر إلى الكاتدرائية والمبانى من حولها بوصفها جميعا وحدة متكاملة . وإذ لن يتسع المجال لاستعراض سائر الكاتدرائيات القوطية ، لذا سأجتزىء بالحديث عن كاتدرائية واحدة فحسب هى كاتدرائية نوتردام ده شارتر ، ففيها غَنَاء .

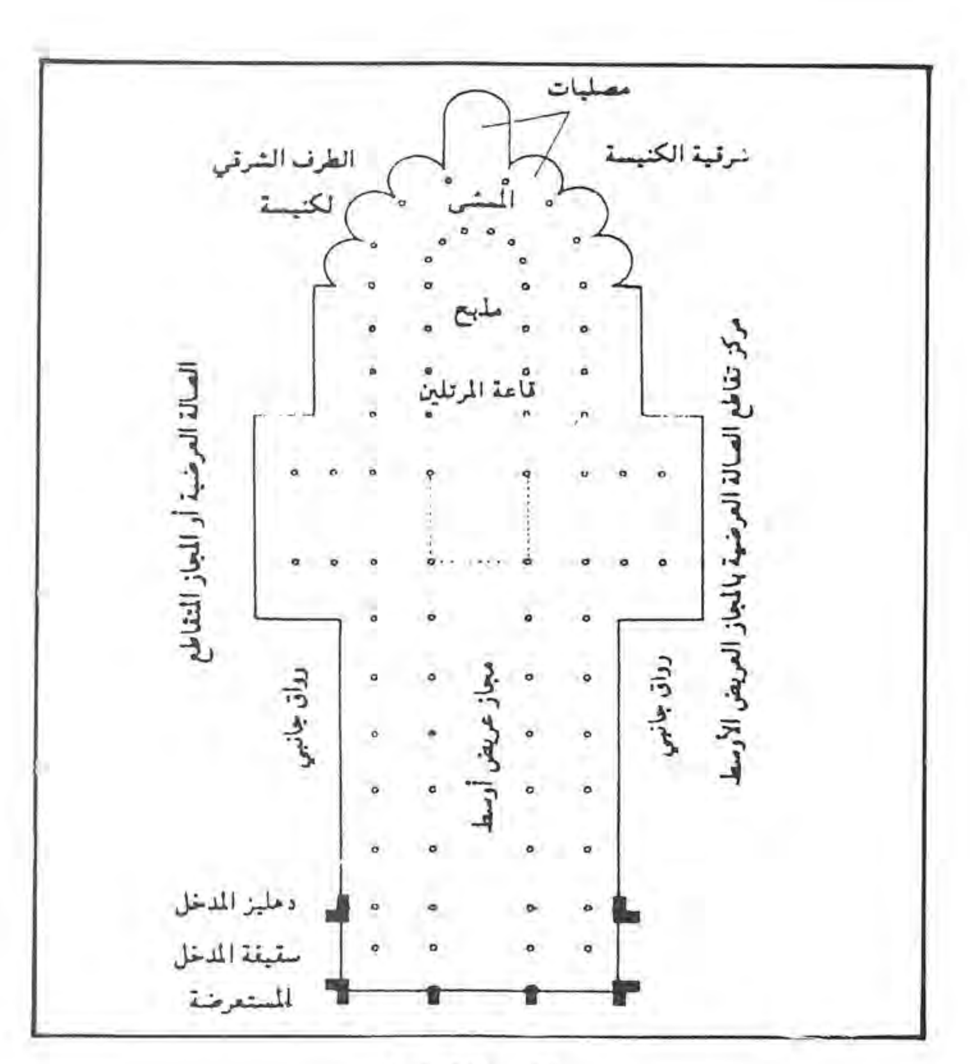
عمارة كاتدرائية شارتر

وأول ما يسترعى انتباهنا فى كاتدرائية شارتر هو تلك النسب المتناسقة لواجهتها الغربية (لوحة ٨٦) ، وتزيد دهشتنا حين نعرف أن ما نشهده بكل ما يتجلّى من صلابة وضخامة ليس إلا النتيجة النهائية لسلسلة طويلة من الابتكار والتطوير ، فثمة قرون أربعة تفصل ما بين الأجزاء المبكّرة من هذه الكاتدرائية والأجزاء اللاحقة ، إذ شهدت هذه الفترة الطويلة نشاط التشييد فى أوقات الرخاء وتباطؤه فى أوقات الفقر والمسغبة . وفى مبدأ الأمر كان جزء الواجهة الذى يضمّ البوابة الثلاثية Triple portal (شكل ٥) والشبابيك الضيّقة الممتدة طولا Lancet windows يقع على بُعد اثنى عشر مترا خلف البرجين ـ وهما العنصران الوحيدان اللذان بقيا من الكنيسة الرومانسكية السابقة بعد حريق عام ١١٩٤ ـ وقد نُقل هذا الجزء فى البناء القائم الآن إلى الأمام بحيث أصبح فى مستوى البرجين . وصُمّمت النافذة الكبرى على شكل « الوردة » لتشغل الفراغ الفاصل بين البرجين وتعلوها « باكية الملوك » وجمالون يغطّى قمة السقف الخشبى الذى يحمى تقبية المجاز العريض الأوسط Nave (لوحة ٨٧) ويُعدّ الاختلاف فى طراز القمّتين المستدقّين Spires غير المتماثلتين أحد المظاهر الأخّاذة لواجهة الكاتدرائية . أما البرجان اللذان يحملان هاتين القمّتين المستدقتين وكانا جزءا من الكنيسة القديمة فهما معاصران لها . ويرجع تاريخ الجزء العلوى من البرج الأيمن [الجنوبى] وقمّته المستدقة إلى فترة الانتهاء من إنشاء كنيسة دير كلونى ، على حين يرجع ما يماثلهما فى البرج الأيسر [الشمالى] إلى تاريخ إرساء أساس بازليكا القديس بطرس بروما فى مستهل القرن السادس عشر . ويكشف الفحص الدقيق عن مفارقات يسيرة مثل التضارب بين نسب « المدخل المهيب » Portal ومقياس الواجهة ككل ، ومثل انحراف « النافذة الكبرى على شكل الوردة » صوب اليمين شيئاً ، فضلا عن الوصل المعيب بين الشرفة Gallery وباكية الملوك Arcade من فوقها وبين البرج الجنوبى . وبالرغم من هذه التباينات فإن الواجهة تعطى للوهلة الأولى الانطباع « بالوحدة » ، كما أن فراغها مقسّم تقسيما منطقيا يوحى للمشاهد بما عليه شكل التصميم فى الداخل . وتؤدى البوابات الثلاث المهيبة أفقيا نحو المجاز العريض الأوسط ، على حين يواجه البرجان الجانبيان الرواقين الجانبيين Aisles ، وتتطابق البوابات الثلاث المهيبة رأسيا مع رواق المجاز العريض الأوسط ، كما تساير الشبابيك الضيقة الممتدة طولا Lancets منسوب مستوى شرفة الطابق العلوى ذات العقود Triforium ، وتساير النافذة الوردية الشكل مستوى طابق النوافذ المُشِعَّة Clearstory ، وهكذا يحتفظ تكوين الكاتدرائية بعلاقة التكامل الرائعة بين المظهرين الداخلى والخارجى معماريا .



شكل ٥ . الكاتدرائية القوطية .

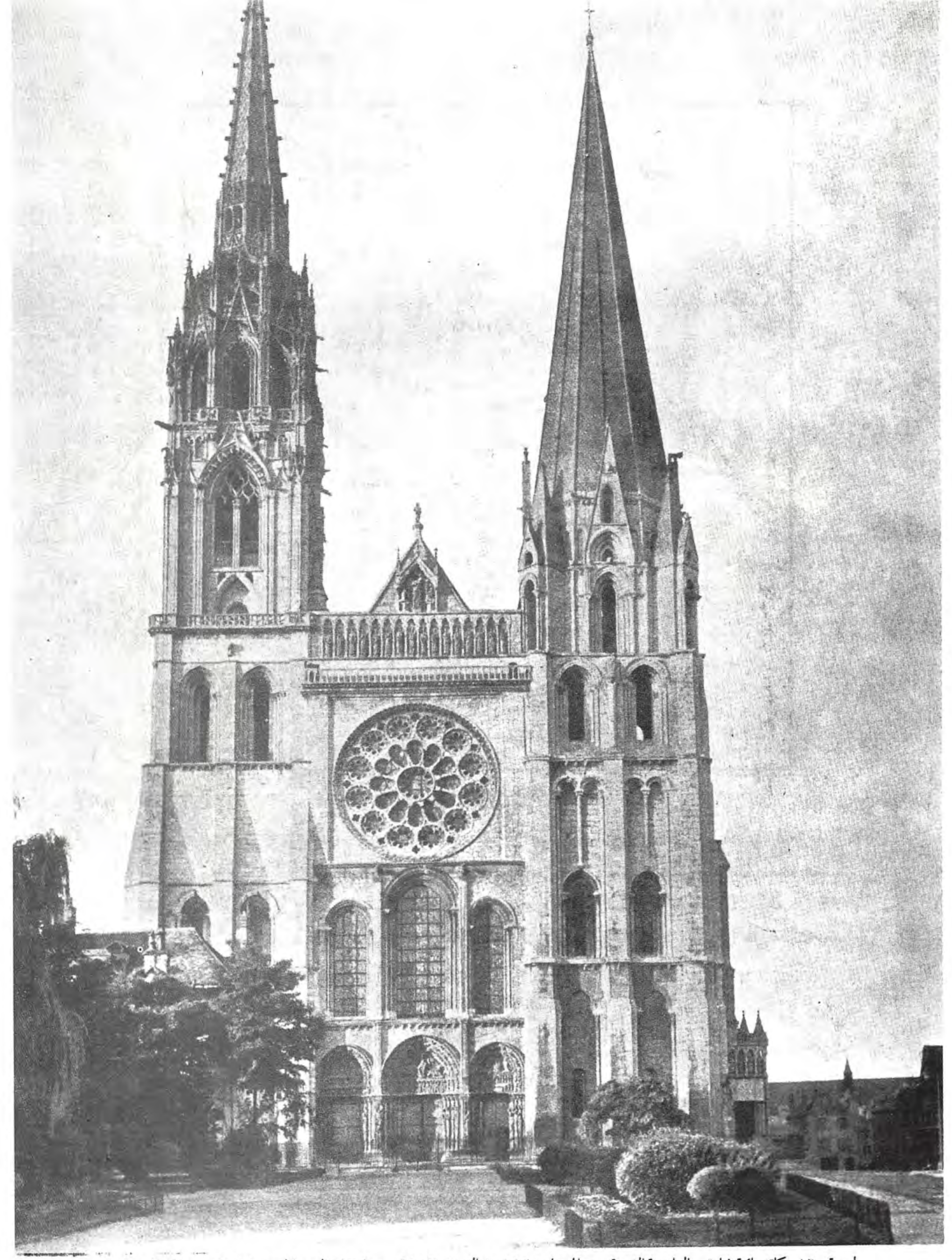
وترتفع فوق البرجين القمتان المستدقتان Tapering spires اللتان تبدوان امتداداً منطقيا وضروريا لخطوط الأكتاف الساندة الرأسية Supporting buttresses من تحتها ، بما يجعلها أيضا تعبيرا مناسبا للروح القوطية الطموحة . وتعدُّ واجهة كاتدرائية شارتر فريدة بين أقرانها لاحتوائها على برجين اثنين ، فعلى حين تنبثق هذه القمم المستدقة من أبراج كاتدرائيات باريس وأميان وروان إلا أنها لم تكتمل قط . أما فى ستراسبورج فتعلو أحد الأبراج قمة مستدقة بينها لا يظفر البرج الآخر بها . وثمة تباين يسترعى الانتباه بين البرجين فى شارتر ، وهو تباين بين فكرتىْ المعمارى السابق واللاحق . فقد رأى المعمارى الذى أبدع البرج الجنوبى الأقدم عهدا (لوحة ٨٨ أ،ب،ج) أن يتم الاتصال بين البرج والقمة المستدقة فى يسر وبساطة بقدر الإمكان . وحقق رؤيته بإضافة طابق رابع بين القمة المستدقة وبين الطوابق الثلاثة من تحتها ، كما علت كل نافذة من النوافذ الثمانية قمتان مستدقتان منمنمتان إحداهما مرتفعة والأخرى منخفضة على التبادل . وجميعها تغطى قاعدة القمة المستدقة الرئيسية ، مُضْفية الإيقاع على الحركة الرأسية . وفى الوقت نفسه تم الانتقال من الشكل المربَّع للبرج إلى الشكل المثمَّن للقمة المستدقة فى دقة بارعة ، كما استمرت الخطوط المستقيمة المتجهة إلى أعلى من مستوى سطح الأرض إلى الخطوط المسنّمة للقمة المستدقة التى ترتفع مائة متر وخمسة فوقها بسلاسة مذهلة . أما المعمارى



الكاتدرائية القوطية

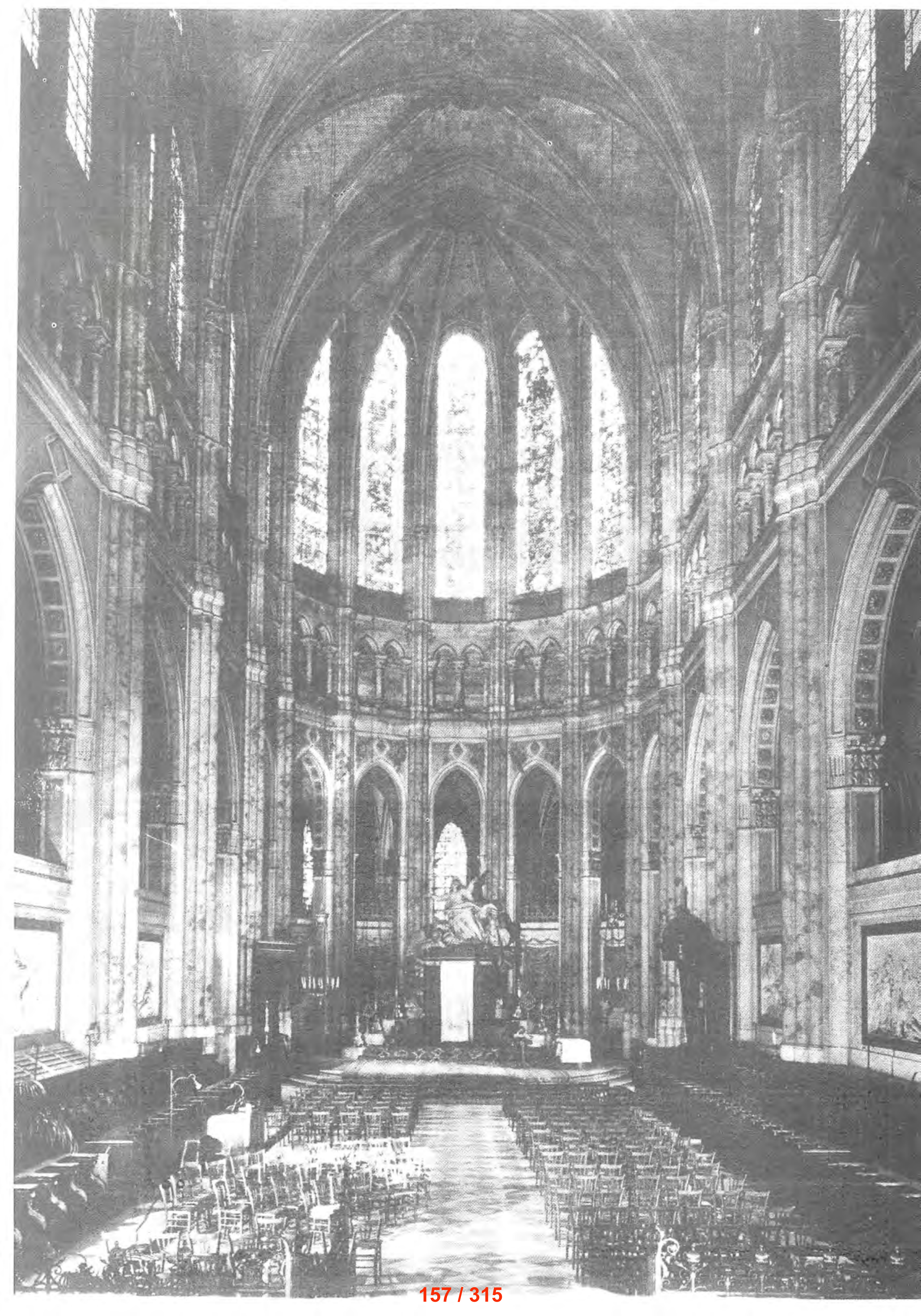
القوطى اللاحق الذى أخذ على عاتقه أن يستبدل بالقمة المستدقة الخشبية القديمة المحترقة فى البرج الأيسر قمة أخرى ، فقد آثر أن يُضفى المزيد من التعقيد على تصميمه وأن يدفع قمته المستدقة الأشد أناقة والأكثر نحولا ثمانية أمتار أعلى من زميلتها (لوحة ٨٩ أ،ب) . ومع أن كلا البرجين يبزّ الآخر فى طرازه وأسلوبه إلا أن البرج الجنوبى الأقدم والذى ما زال قائما على حالته بعد قرون سبعة وبعد العديد من الحرائق هو الذى ما فتىء يجتذب أكبر قدر من الإعجاب .

وما إن يلج الزائر كاتدرائية شارتر من خلال المدخل المهيب الأوسط Central portal حتى يلتقى بالمجاز العريض الأوسط الذى يبلغ اتساعه ستة عشر مترا (لوحة ٨٧) مما يجعله واحدا من أفسح المجازات الوسطى القوطية . وعلى كلا جانبيه رواقان جانبيان متّسقا النسب بصفوف نوافذهما ذات الزجاج المعشّق الملون التى تسمح لفيض من الضوء بالتسلل إلى القاعة . ونظرة واحدة إلى منظور للكاتدرائية (شكل ٦) تكشف لنا عن أن المعمارى القوطى قد آثر الاستغناء عن الجدران ، فبدلا من أن تسير الأكتاف فى الاتجاه الطولى للمجاز الأوسط نجد أن الدعائم الحاملة Supporting piers قد اتخذت الاتجاه العمودى عليه ، وأن المساحة الواقعة بين هذه الدعائم كانت مسقوفة بقبوات تضيف سعة إلى الفراغ يتيح للزجاج المعشّق الملون



لوحة ٨٦ . كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية حوالى عام ١١٤٥ . (العرض ١٥٧ قدم ، وإرتفاع البرج الجنوبى ٣٤٤ قدم حوالى عام ١١٨٠ ، وارتفاع البرج الشمالى ٣٧٧ قدم ، وأضيفت القمة المستدقة عام ١٥٠٧ - ١٥١٣) .

لوحة ٨٧ . كاتدرائية شارتر . المجاز الأوسط (الطول : ١٣٠ قدم والعرض ٥٣ قدم والارتفاع ١٢٢ قدم) . حوالى عام ١١٩٤ - ١٢٦٠ . وتظهر الأكتاف الوسطى المتناوبة المقطع ، كما تبدو الحنيّة الكبرى فى نهاية عُمق المجاز الأوسط .



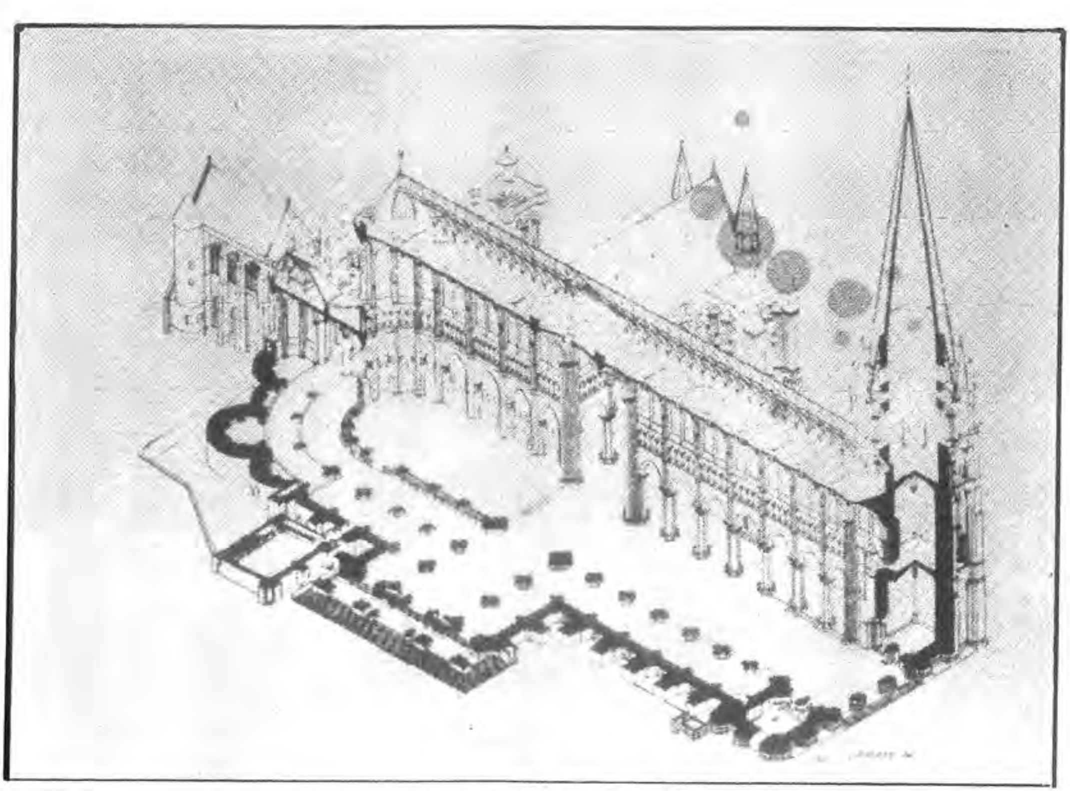
استقبال أكبر قدر من النور يضىء المستوى الأدنى من المبنى مثلما يضيئه طابق النوافذ المُشِعّة . ذلك أن العمارة هى الفراغ المحصور بين الجدران وليست هى الجدران نفسها ، ولهذا نجد فى كاتدرائية شارتر إسرافا فى مساحات الفتحات بالنسبة إلى مساحة الجدران بعمل الأكتاف بالطريقة السالفة الذكر . ومع ذلك نجح المعمارى فى الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس من واقع تصميم الأكتاف والدعائم الرأسية وتكوينها مع قبوات السقف من أعلى فى إيقاع معمارى وإنشائى متساوق فى الوقت نفسه . ومما يزيد من الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس تغطية الفتحات بالزجاج المعشّق الملوّن الذى غدت الجدران معه مضيئة وهى تحيط بالمصلّين ، وأصبح فراغ الكاتدرائية الداخلى من خلال لغة الشكل واللون وثيق الصلة بجمهور المصلّين فى المجاز الأوسط عن طريق التمثيلات الفنية للموضوعات الدينية ، فإذا أشرق يوم مُشْمس نفذت أشعة الشمس عبر الزجاج الملوّن لترسم على أرضية الكنيسة لوحة فسيفسائية ملوّنة . كما تشترك مع النوافذ المُشعّة أعمدة الضوء المتسلّلة فى إبراز النظام الإنشائى للعقود والدعـائم والقبوات ، فتُسهم فى تحديد الفراغ الداخلى وفى الإيحاء بلا نهائية الحجم والارتفاع .

ويلفتنا بعد ذلك صف العقود Bays السبعة (لوحة ٩٠) التى تتتابع فى جلال صوب القاعة لتتقاطع مع القاعة العرضية Trasept ، ثم صوب ردهة المرتّلين Choir . وتتكوّن الدعائم الضخمة Piers من بدن شديد الصلابة تلتصق به أربعة أعمدة نحيلة Colonettes موزّعة حول الدعامة . ويكشف الفحص الدقيق عن تعاقب نموذجين من هذه الدعامات : الأول مثمّن البدن وتحيط به أربعة أعمدة نحيلة أسطوانية المقطع والثانى أسطوانى البدن تحيط به أعمدة نحيلة مثمّنة المقطع . ويشدّ انتباهنا هذا التبادل فى التشكيل الذى يُسفر عن تنوّع الضوء المنعكس من سطح مستدير وآخر مضلّع . وهو ما يكشف عن اهتمام المعمـارى بظاهرة تلاعب الضوء والظل ، فبهذه الوسيلة البسيطة قد أضفى على رواق المجاز الأوسط تنوّعا وادعا دون أن يشوّه الانطباع العام لوحدة الكاتدرائية . كذلك ملأ الفراغ فوق العقود المدبّبة الرشيقة لرواق المجاز الأوسط بسلسلة من العقود الصغيرة تمتد فوق الفراغات بين فتحات العقود ، ومن ورائها تنبسط شرفة الطابق العلوى ذات العقود Triforium gallery (لوحة ٩١ أ،ب) وهى ممـرّ يحتل الفراغ الواقع بين سقف الرواقين الجانبيين وبين الإفـريز المائل الذى يُشكّل قـاعدة طابق النوافـذ المُشعّة Clearstory الذى يحتل فـراغه أقل ما يمكن من مسـاحة المبنى الحجريـة وأكثر ما يمكن من الـزجاج فى شكل مجموعات يتكـون كل منها من شباكين مستطيلين Lancet windows تعلوهما نافذة مستـديرة لتغطية الفراغ المخصّص لهذا الطابق أفقيا ورأسيا .

أما تغطية بحر المجاز الأوسط فيعدّ مفخرة المعماريين القوطيين ، وذلك باتباعه نظام التقبية ذات الضلوع Quadripartite vaulting التى تهبط من أعلى نحيلة وكأنها أفرع الشجرة متجمّعة كلها عند الأكتاف الحاملة التى تؤدى وظيفة الجذوع ، ويرتفع سقف كاتدرائية شارتر عن مستوى سطح الأرض ستة وثلاثين مترا وستين سنتيمترا(لوحة ٩٢) .

وتعد كاتدرائية شارتر نقطة متوسطة فى حركة تطور الطراز القوطى قبل بلوغه أوج قمته ، لأننا نلمس فى دعائم مجازها الأوسط ضخامة ملحوظة وكأن المعمارى لم يكن واثقا تمام الثقة من تصميمه الإنشائى ، على حين أخذت هذه الدعائم فى النُحول بكاتدرائيتى رانس وأميان ، واستمر هذا النزوع نحو النحافة والارتفاع حتى تجاوز الحدود فى كاتدرائية بوفيه .

وثمة خـارج الكاتـدرائية من العناصر مـا يناظـر عناصرها الـداخلية ، فإن وظيفـة الأكتاف

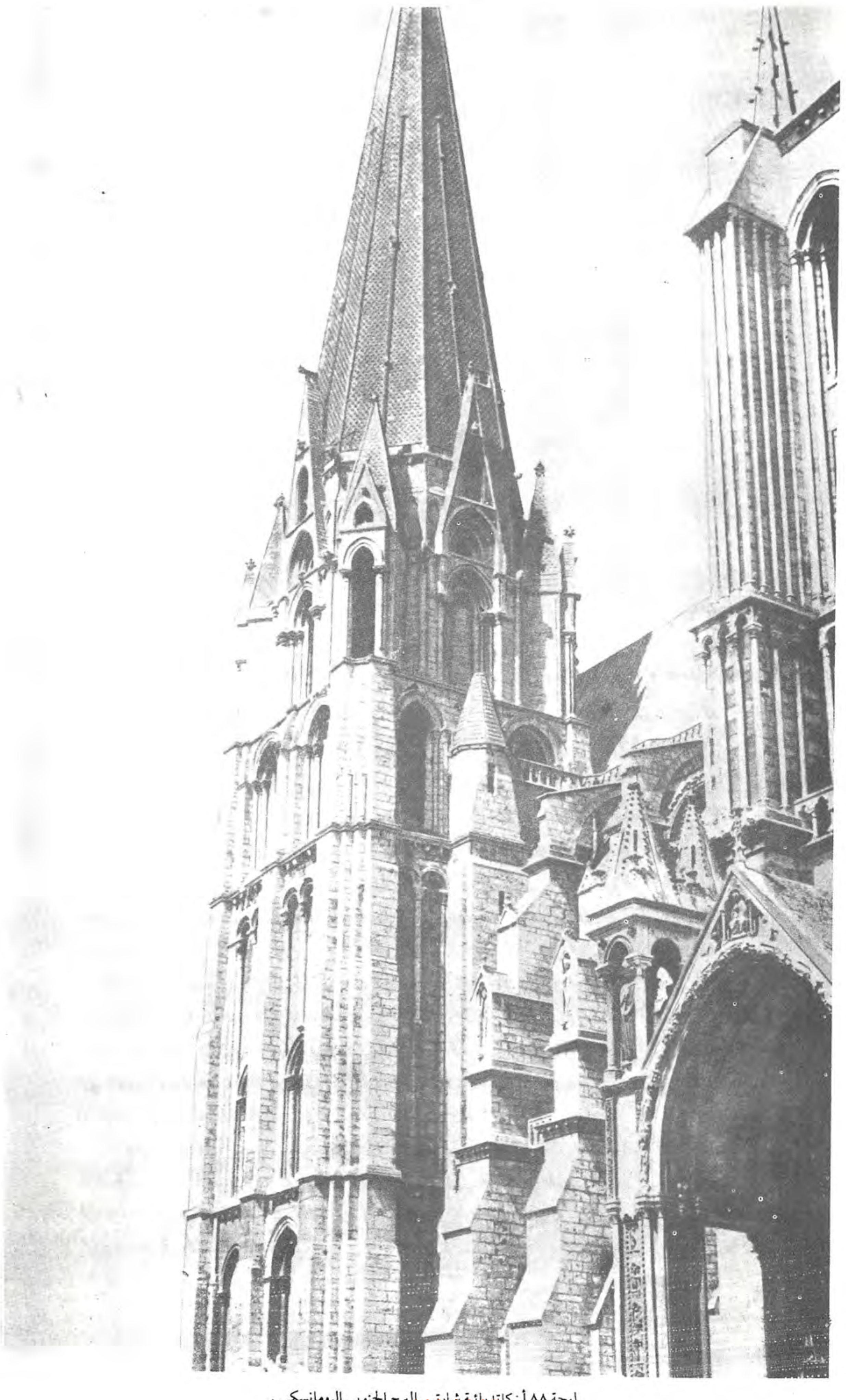


شكل ٦ . منظور لكاتدرائية شارتر .

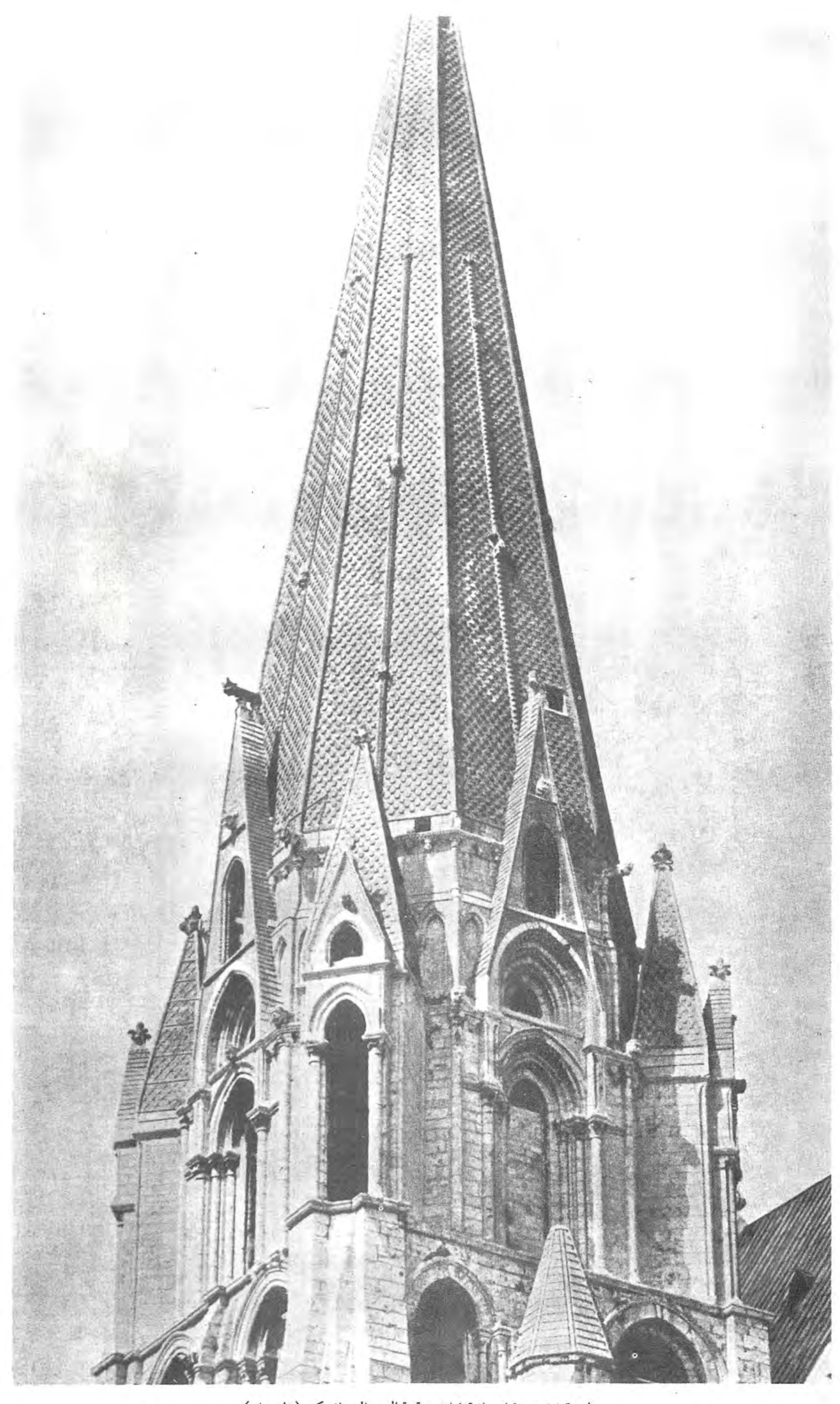
الساندة[٢٠] هى أن تتلقى جهود الرفس الجانبية لقبوات الرواقين الجانبيين ، وعندما ترتفع هذه الأكتاف فوق مستوى هذين الرواقين تنطلق على شكل أنصاف عقود لتلقّى رفس قبوات المجاز الأوسط ، ولذلك سُميت بالأكتاف الطائرة Flying buttress (لوحات ٩٣ ، ٩٤) .

وعلى حين استخدم المعماريون الرومانسك العقد المدبب Pointed arch فى كلونى وڤيزلاى أساسا عنصرا زخرفيا للإيحاء بالارتفاع والرشاقة ، جمّع المعماريون القوط قمم الضلوع المشيّدة على شكل عقود مختلفة البحور فى منسوب أعلى السقف . ومن ثم كانت هذه العقود بالنسبة إليهم أساسا عنصرا إنشائيا استخدموه لبلوغ ارتفاع شاهق أفضى بدوره إلى أقبية عالية بلغت درجة كبيرة من الخفّة مع الصلابة بمقارنتها بالأقبية الرومانية الثقيلة أو الرومانسكية . وبحشد هذه الوسائل مجتمعة أمكن للمهندس القوطى بعث الحياة فى كتل الأحجار للتعبير عن توازن الجهود المختلفة الرأسية والجانبية فى الشكل المعمارى وكأنها عضلات كيان عضوى . فلقد كان تراكب العناصر الإنشائية المترابطة فى وحدة عضوية فى النظام القوطى يقتضى تكامل الأجزاء ، لأنه إذا ما تهاوى أى جزء انهار النظام كله لا سيما إذا عرفنا أن بُناة الطراز القوطى استخدموا الملاط والخرسانة فى الوصلات بين الأحجار كمجرد مادة لاصقة . وحتى إذا لم يستخدموا الملاط فإن العقود ذات الستة وثلاثين مترا كانت ستنتصب شامخة بفضل دقّة حسابات الجهود التى تتعرض لها الأحجار الواحد فوق الآخر .

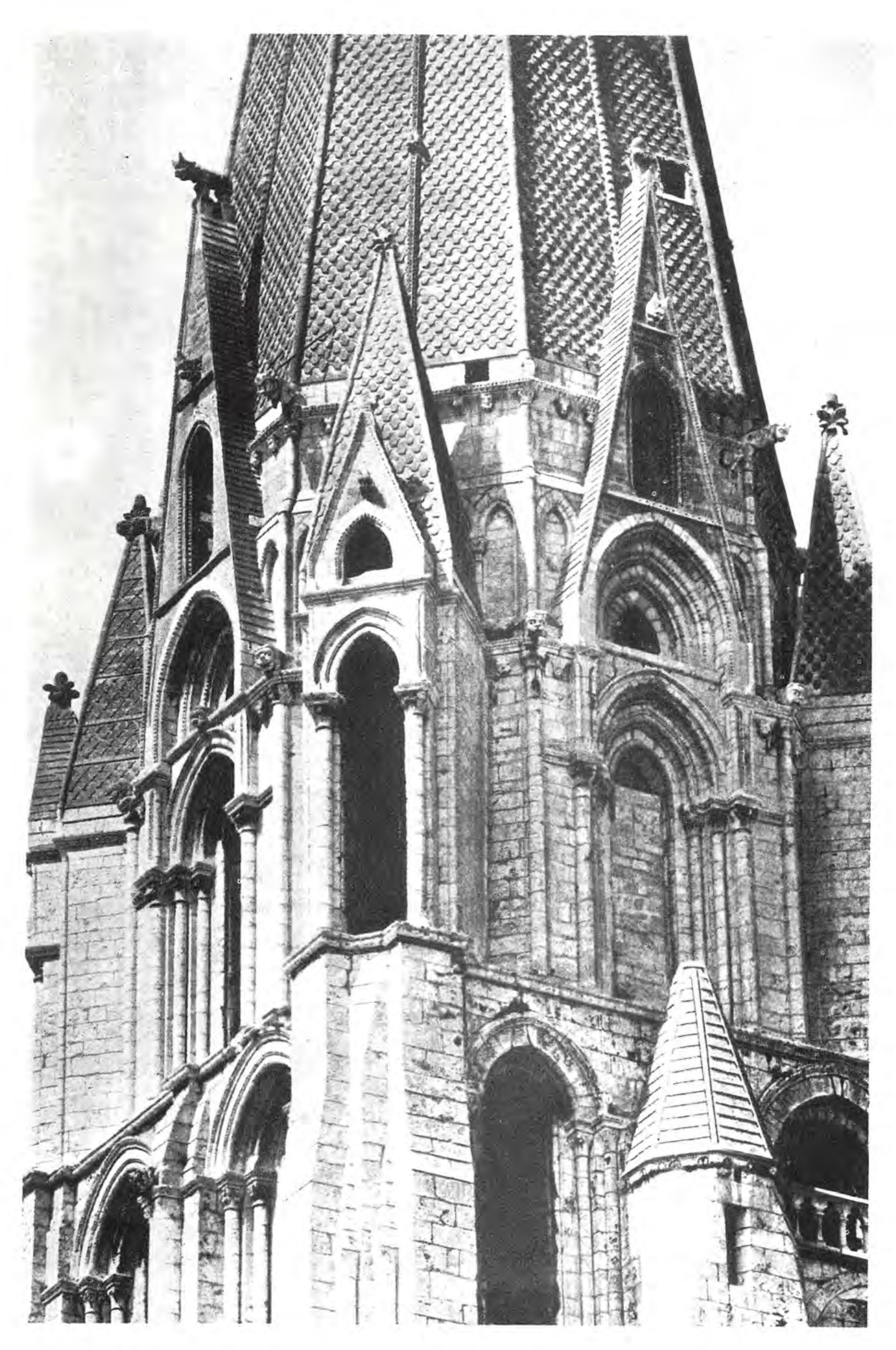
وكان لابد فى كاتدرائية شارتر وغيرها من حماية حجارة العقود والأقبية الرقيقة من أعلى بإضافة سقوف خشبية تعرّضت للحريق المرة تلو المرة فى شارتر دون أن تنهار الأقبية من تحتها . أما سرّ نجاح مهندسى شارتر فهو تزويدهم المبنى بكل عناصر القوة التى لم يعد معها فى حاجة إلى إضافة جديدة ، حتى أنه لا يزال قائما إلى اليوم شامخا كما كان منذ قرون سبعة .



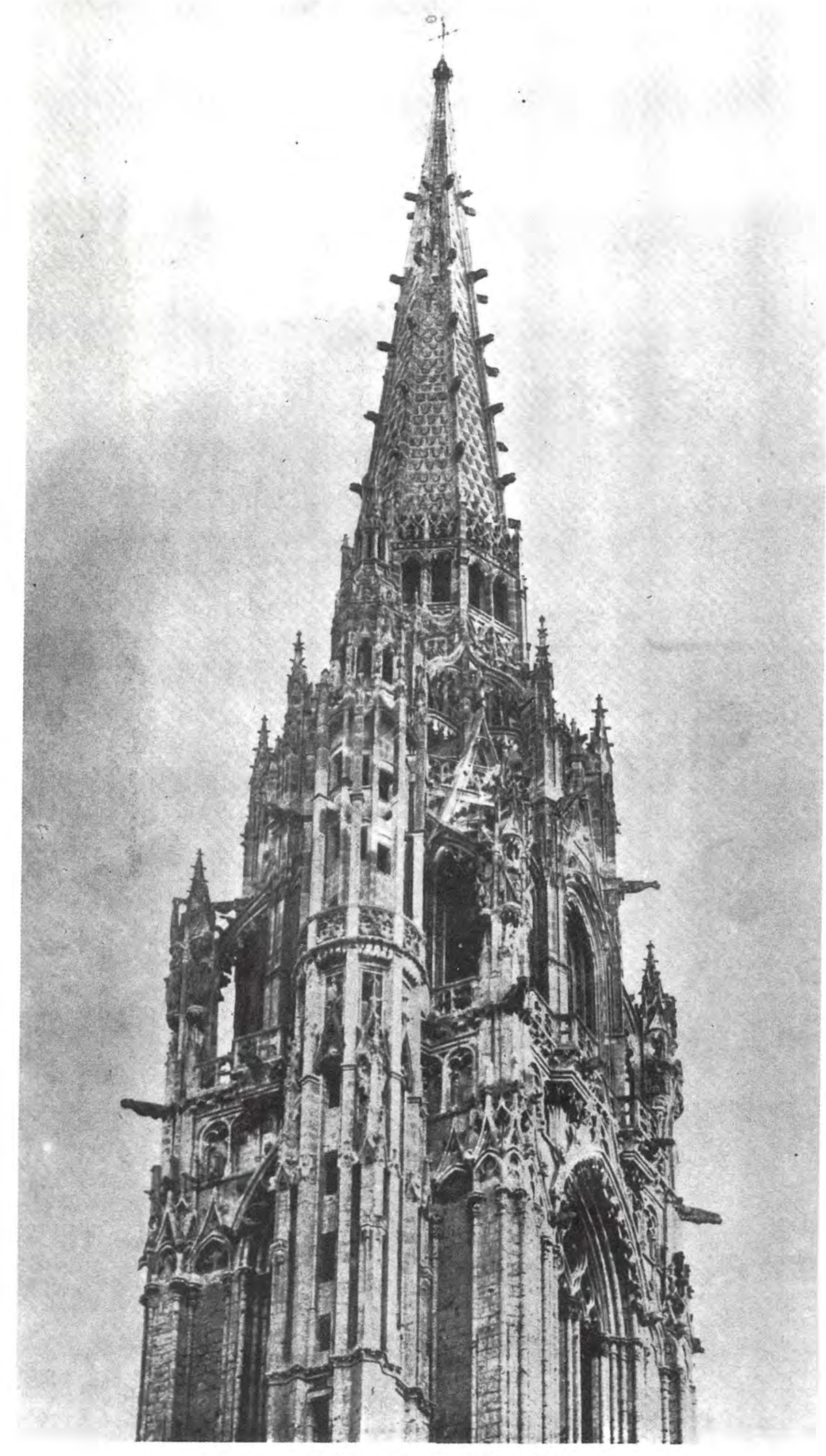
لوحة ١٨٨ أ : كاتدرائية شارتر ـ البرج الجنوبى الرومانسكى .



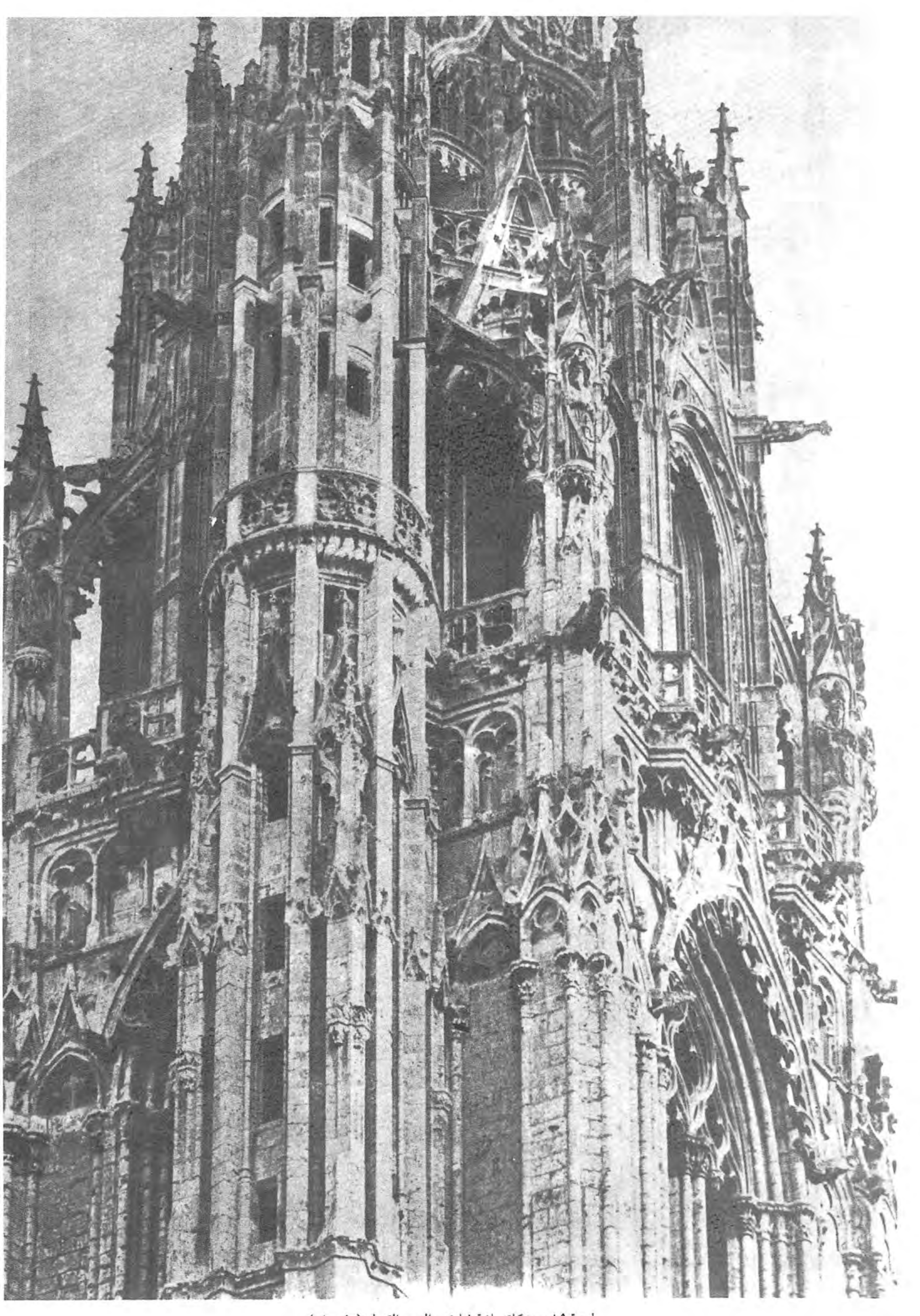
لوحة ٨٨ ب : كاتدرائية شارتر قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



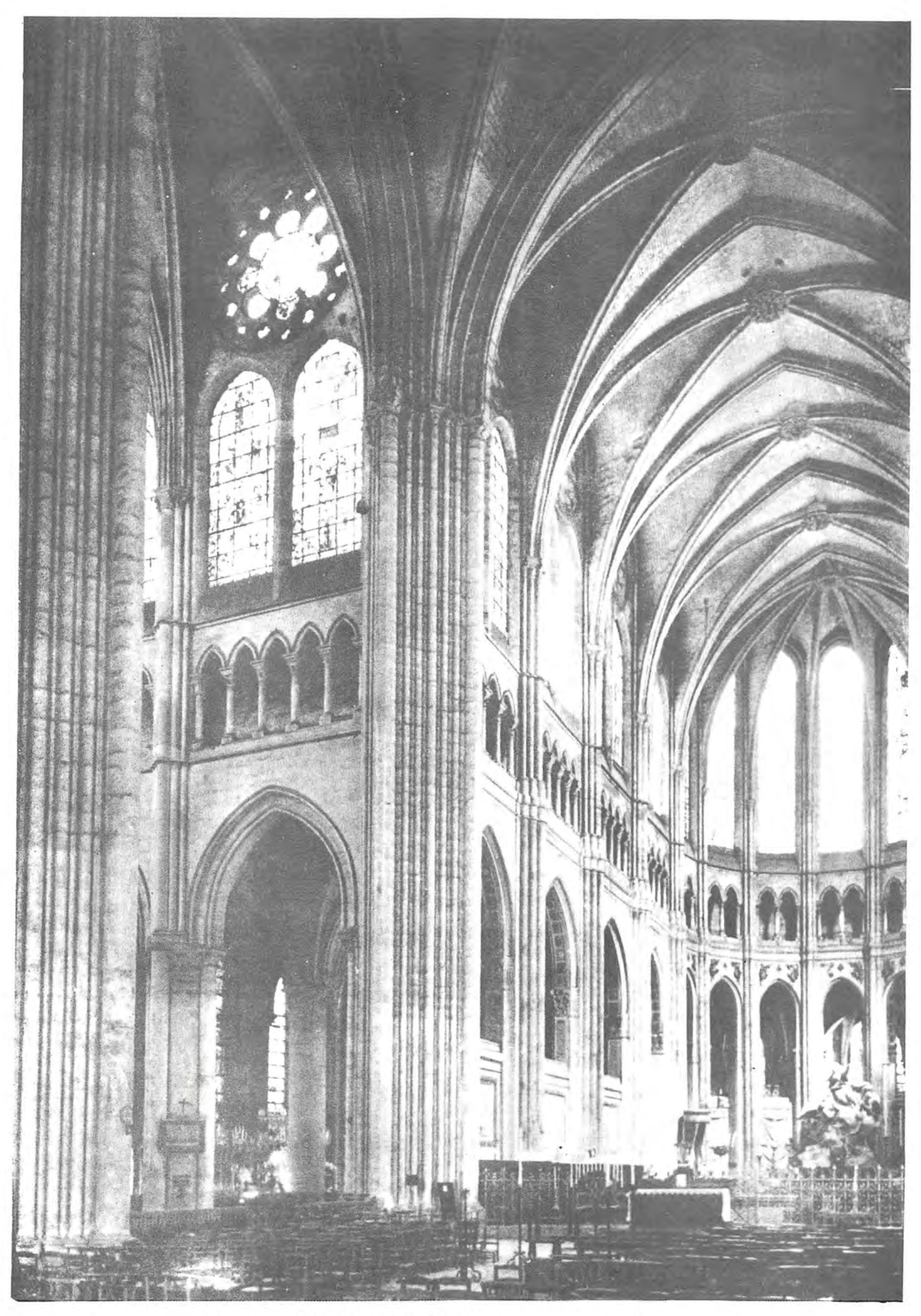
لوحة ٨٨ ج : كاتدرائية شارتر . قاعدة قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



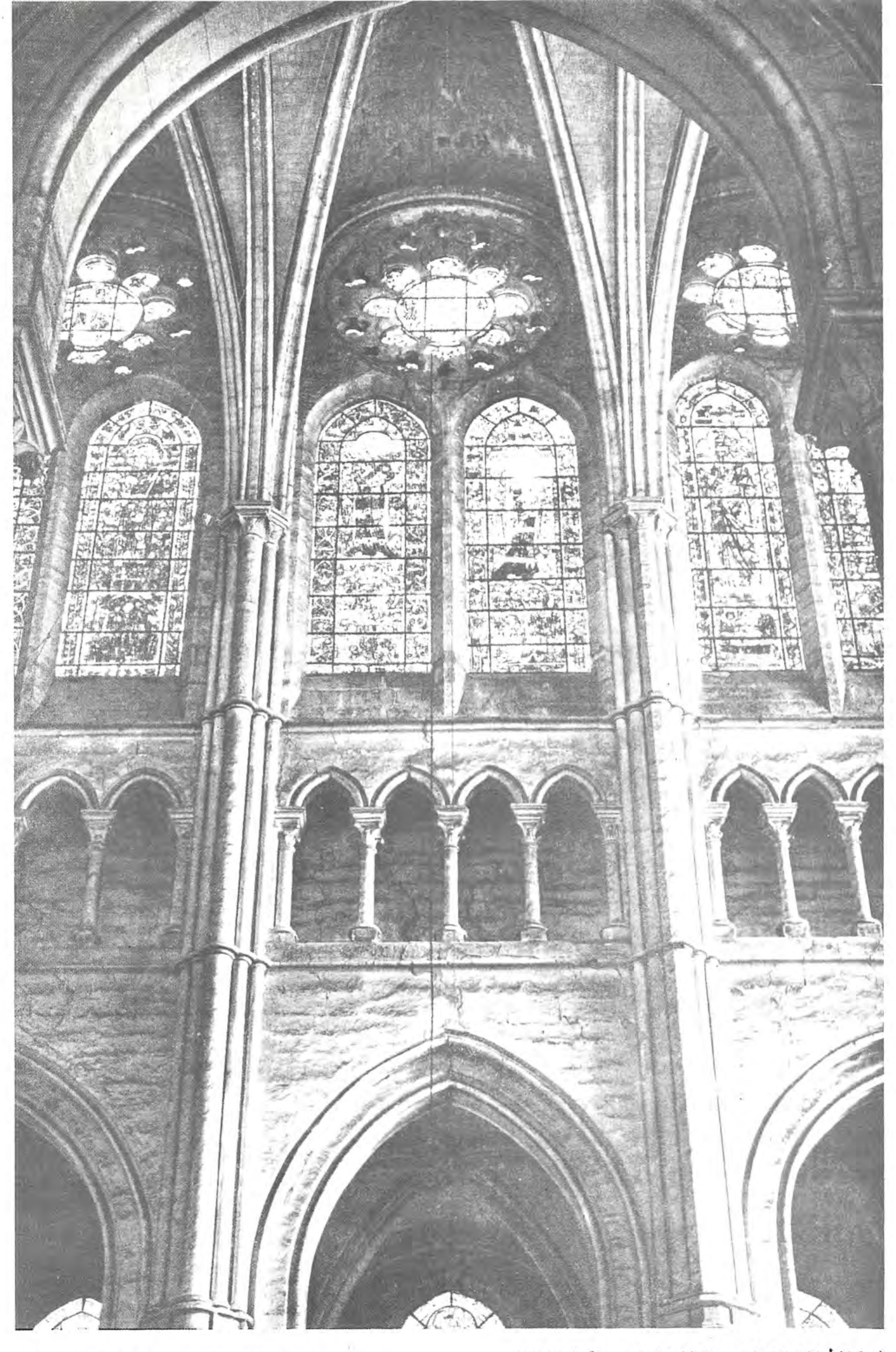
لوحة ٨٩ أ : كاتدرائية شارتر . البرج الشمالى القوطى .



لوحة ٨٩ ب : كاتدرائية شارتر البرج القوطى (تفصيل) .

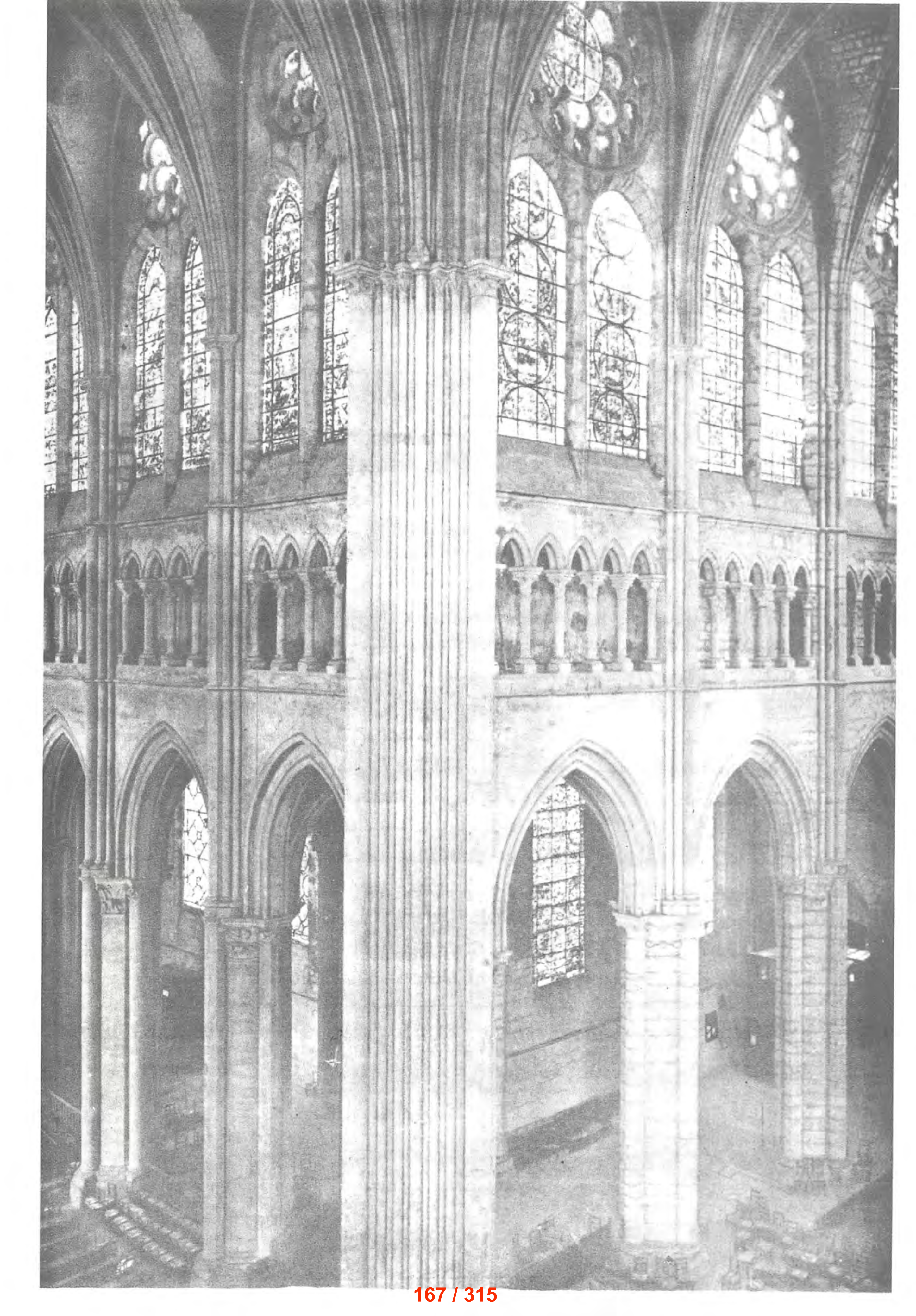


لوحة ٩٠ : كاتدرائية شارتر . صف عقود المجاز الأوسط . [القاعة المستعرضة وردهة المرتلين] .



لوحة ٩١ أ :كاتدرائية شارتر . شرفة الطابق العلوى وصفّ النوافذ المشعّة .

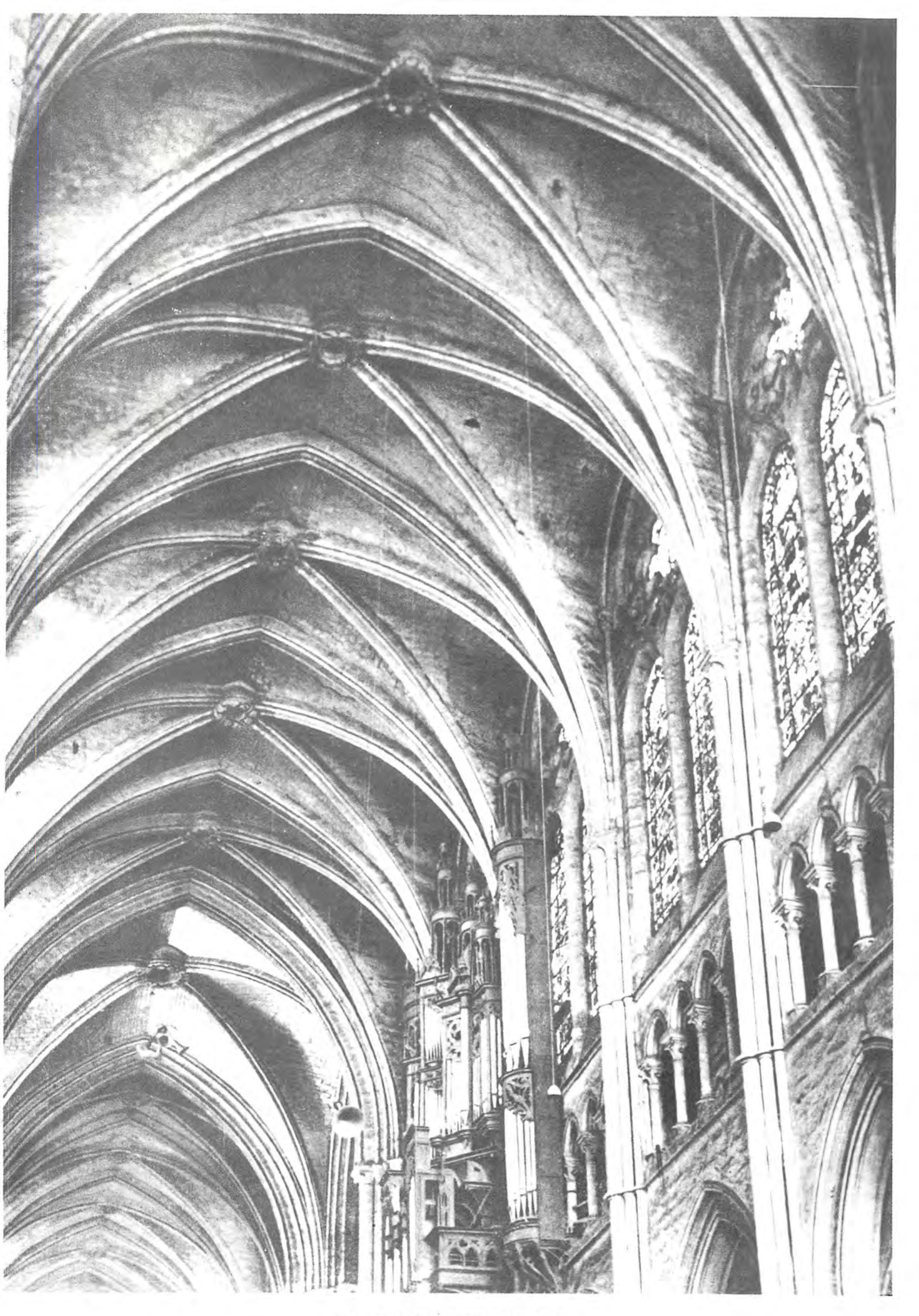
لوحة ٩١ ب: كاتدرائية شارتر . شرفة الطابق العلوى <



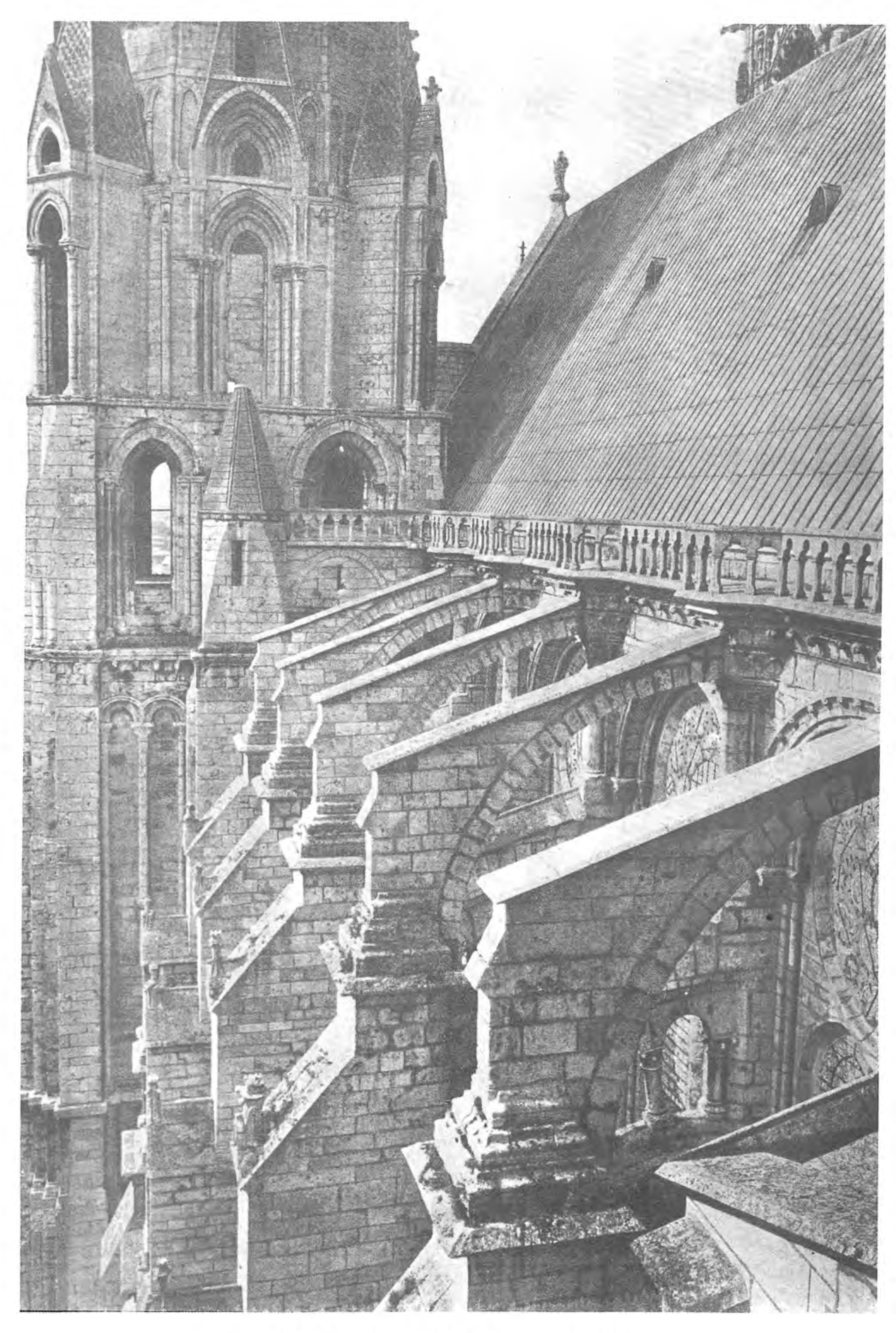
وينتهى كل من جناحي الردهات المستعرضة [المجازات القاطعة] Transcepts (١٥) فى شارتر بمدخل مهيب ذى بوابات ثلاث Tripleportal (لوحة ٩٥ أ،ب) يربو بحجمه وعظمته على مدخل الواجهة الغربية . ولما كانت البوابة الغربية تنتمى إلي كنيسة سبقت فإن بوابتها تشبه البوابات الرومانسكية بخلوّها من السنم العلوى من فوق العقود ، كما هى الحال فى البوابة الجنوبية (لوحة ٩٦ أ ، ب ، ج ، د) . ويضاعف تلاعب الضوء على البوابة الثلاثية من الإحساس ببروز المنحوتات عليها ، كما يوحى بأن الأبواب مُقبلة نحو الخارج وكأنها ترحّب بالمختلفين إليها .
كذلك يكشف لنا المسقط الأفقى للكاتدرائية عزوف بُناة الطراز القوطى عن الالتزام الدقيق بتطبيق قاعدة التماثل . إذ أن بَهْوى المدخلين Porches* مختلفا الحجم و النسب ، إذ كان تحديد حج هذه الأجزاء خاضعا لمطالب العصور المختلفة و أذواق واهبى المساعدات المالية . فكانت الردهة العرضية الشمالية ببوّاباتها وبهو مدخلها وزجاجها المعشّق على سبيل المثال مشروعًا من اختصاص الأسرة المالكة الفرنسية ولا سيما بلانش القشتالية وابنها سان لوى ، على حين كانت الردهة المستعرضة الجنوبية منحة من منافسها دوق بريتانى .
وفيما وراء القاعة المستعرضة (لوحة ٩٧ أ ، ب) تمتد ردهة المرتلين Choir** (لوحة ٩٧ ج) والهيكل Sanctuary (لوحة ٨٧) والممشى ذو الرواق[٢٢] Ambulatory المزدوج (لوحة ٩٨) المُفضى إلى الحنيّة الكبرى[٢١] apse [لوحة ٨٧] ونهايتها المكوّنة من مصليات عديدة . و قد اقتضت المغالاة فى الطقوس الدينية خلال العصر القوطى اشتراك عدد متزايد من رجال الدين ، كما تطلبت الدخلات المتعدّدة المنبثّة فى المبنى الضخم عددا أكبر من المرتلين فى جوقة الإنشاد .
كذلك كانت المصليّات ذات الحنيّات Apsidal Chapels أحد المعالم البارزة للتطميم القوطى المتطور، وأخذت الحاجة إليها تضطرد فى مواسم الحج ، إذ كان لكل مصلّى قديسها الذى يقصده ملتمسو شفاعته للظفر بحاجتهم التى اشتهر بتحقيقها لقاصديه (لوحة ٩٩) ، وظل الربّ الآب الذى يتوسط الثالوث المقدس شديد التجريد بالنسبة للعامة لا يلهب خيالهم فاقتصر الاستغراق فى تأمله على رجال الدين وحدهم. وإذ كان للقديسين شأن خاص آنذاك لذا أنشئت المُصلّيات الصغيرة التى تُودع بها رفاتهم ومخلّفاتهم لتحقيق وظيفة الكاتدرائية بوصفها مزارًا يضمّ رفاتا مقدسة. وكانت العذراء تتصدّر الجميع بأهميتها إذ كانت لوفق الفكر الشائع فى ذلك الوقت الشفيع الأول هى وابنها ، فكانت مصلّى السيدة العذراء فى الكاتدرائية القوطية تحتل دائمًا حنيّة المحور الرئيسى للمجاز الأوسط ، على حين تنتشر مصليات القديسين على كلا الجانبين . وكانت هذه الاعتبارات جميعا هي سبب امتداد الأجزاء فيما يلى القاعات المستعرضة إلى حد لم يسبق له مثيل.
وقد نظمت الإضاءة فى شارتر بطريقة تصاعدية تبدأ من النوافذ الضيقة الممتدة طولا Lancets*** الزرقاء الخفيضة الضوء ، والنافذة على شكل الوردة الواقعة فى الجهة الغربية

(*) Porch مدخل الكنيسة المسقوف ، وكثيرًا ما يتخذ سطحه شرفة أو شبه مسرح كان يؤدى عليه المنشدون الجائلون والمشعوذون والحواة أدوارهم للترفيه عن الجماهير فى المناسبات العامة [م . م . ث] .
(**) Choir قاعة المرتّلين . المكان المخصّص فى الكنيسة لترتيل الطقوس الدينية ، ويطلق هذا المصطلح أيضا على جوقة الإنشاد الكنسية [م . م . ث] .
(***) Lancet . شباك ضيّق ممتد طولا ويكون رأسه مسنّنا أو محدّبا ولا تسدّه مشبّكات حجرية أى نحت مفرّغ [م . م . ث] .

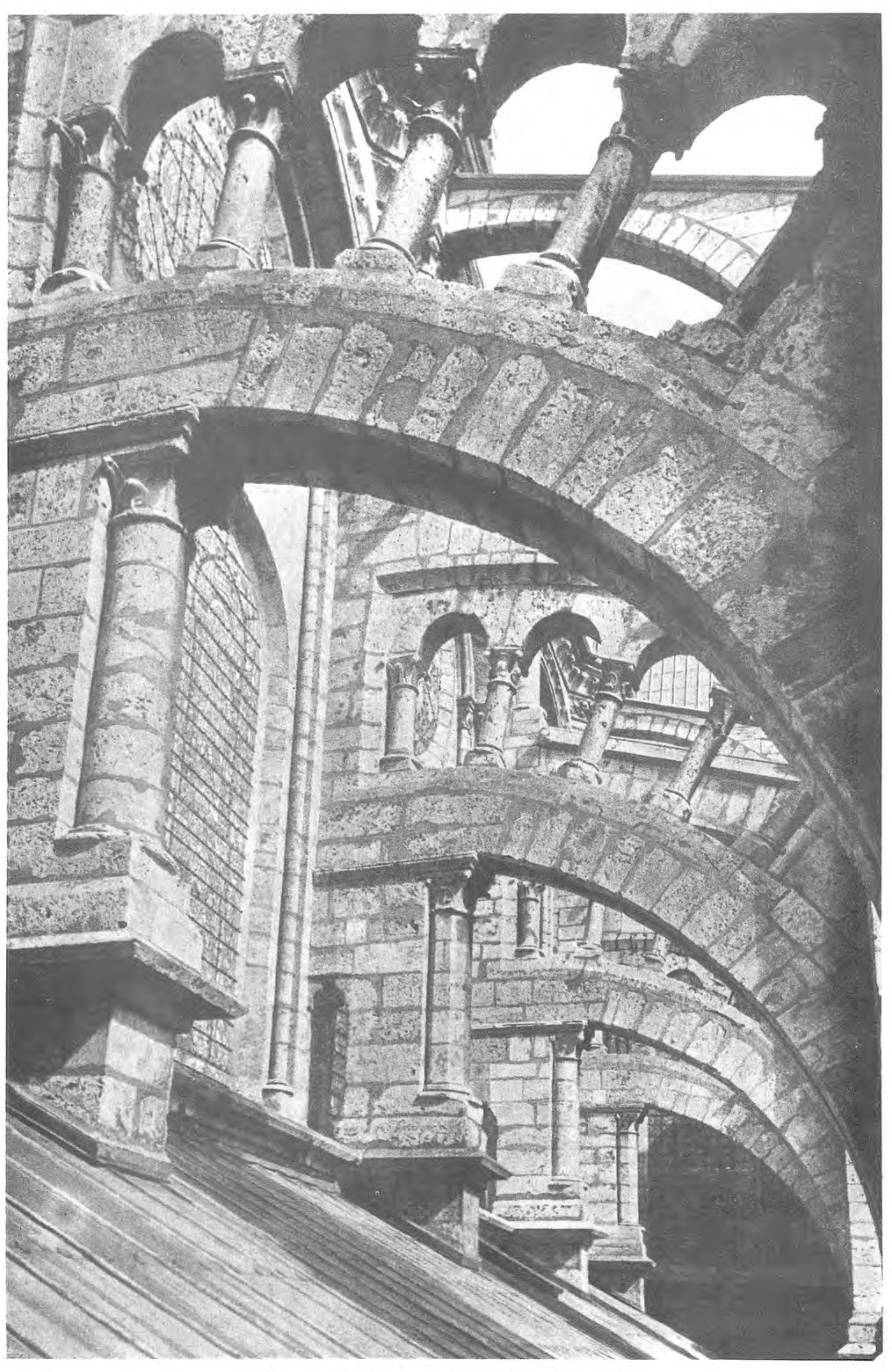
(لـوحة ٩٦ د)، والنـوافذ المُشِعَّـة فى المجاز الأوسـط ، ثم خلا ل الضـوء الأحمر للنوافـذ على شكل الوردة فى القاعـة العرضية حتى تبلغ ذروتها فى ألق النوافذ الخمس المستطيلة فى الحنيّـة المحلّقة فوق المذبح التى تحتضن أشعة شمس الصباح . وعلى حين اعتمدت الكنـائس الرومانسكية الأولى على ضوء الشموع وسيلـة للإضاءة خلعت الكاتـدرائية القوطية على داخلهـا جوا أثيريا بالغ الـرقة بأن أتاحت للضـوء الخارجى أن ينفذ إلى الـداخل عن طريق النـوافذ ذات الـزجاج الملـوّن فشاعت فى ردهاتها الألوان الزاهية المتألقة . وهكذا اعتمدت الوحدة الداخلية فى الكاتدرائية بصفة رئيسة على وسيلتين هما اتساق التفاصيل الإنشائية واتجاه تدفّق الضوء ، وبذا تضافر العنصر المادى واللامادى فى تحقيق التكامل داخل الكاتدرائية ضمن الكل المتناغم .



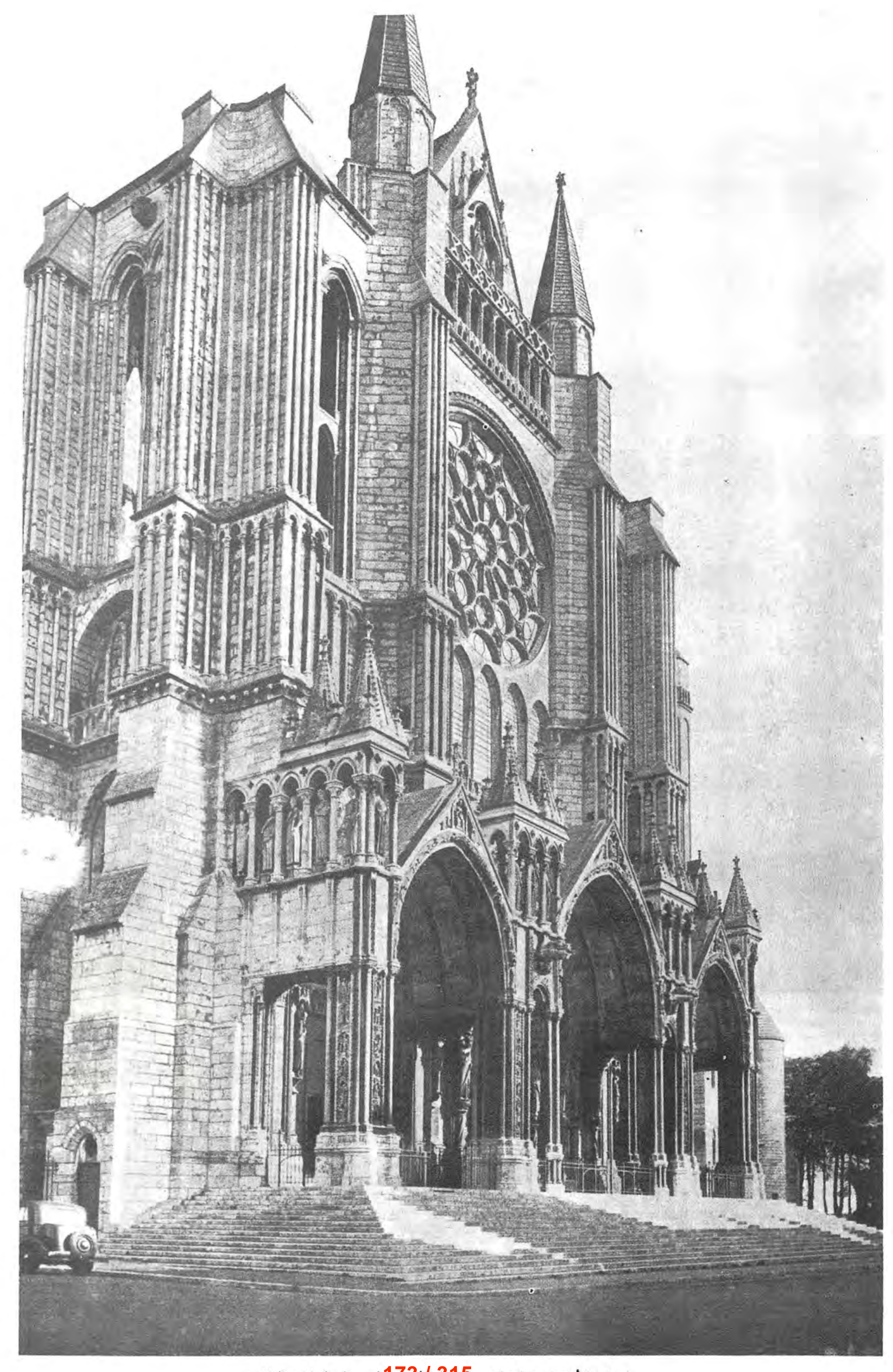
لوحة ٩٢ : كاتدرائية شارتر . التقبية ذات الضلوع .



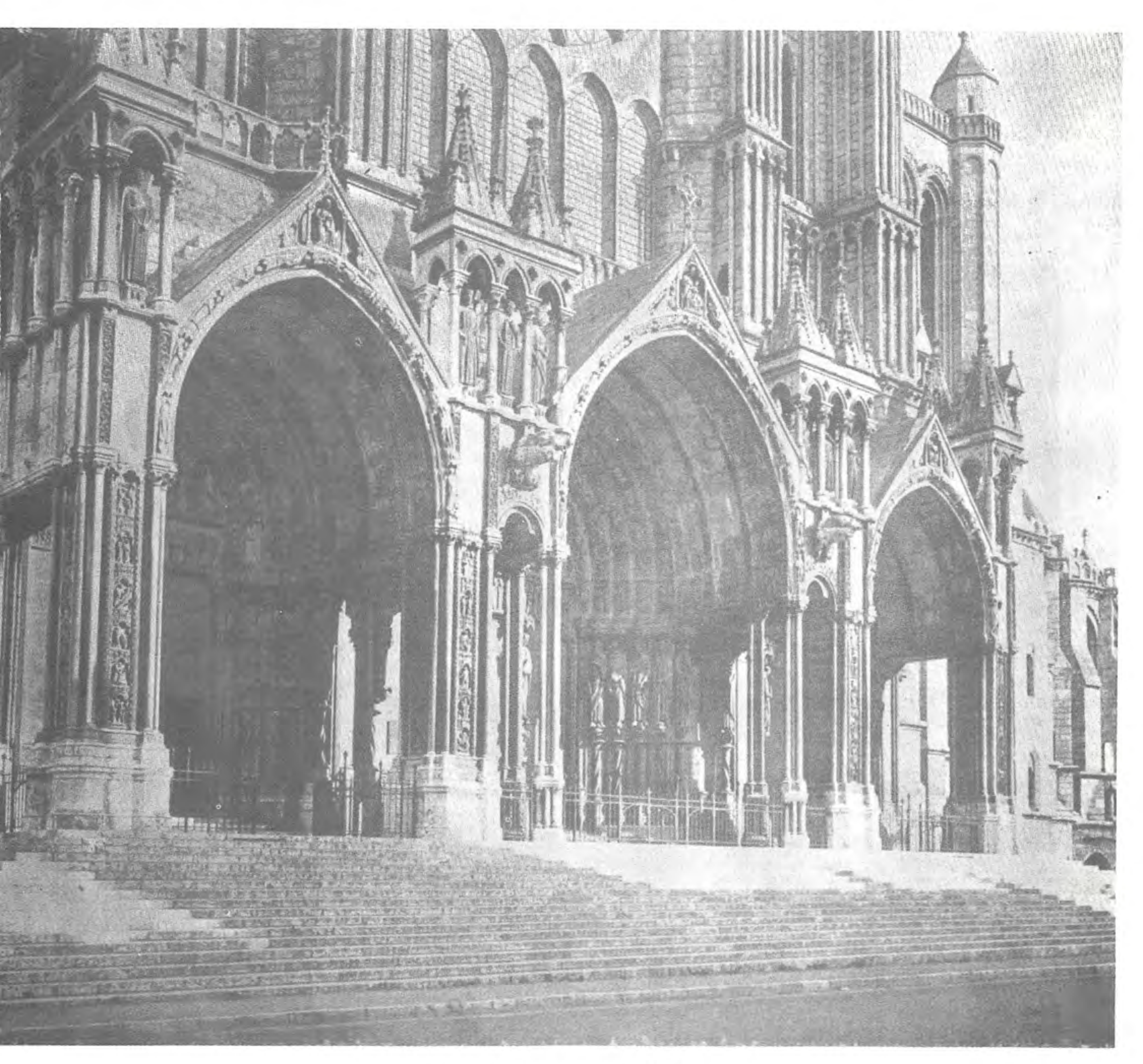
لوحة ٩٣ : كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائرة . الجانب الجنوبي .



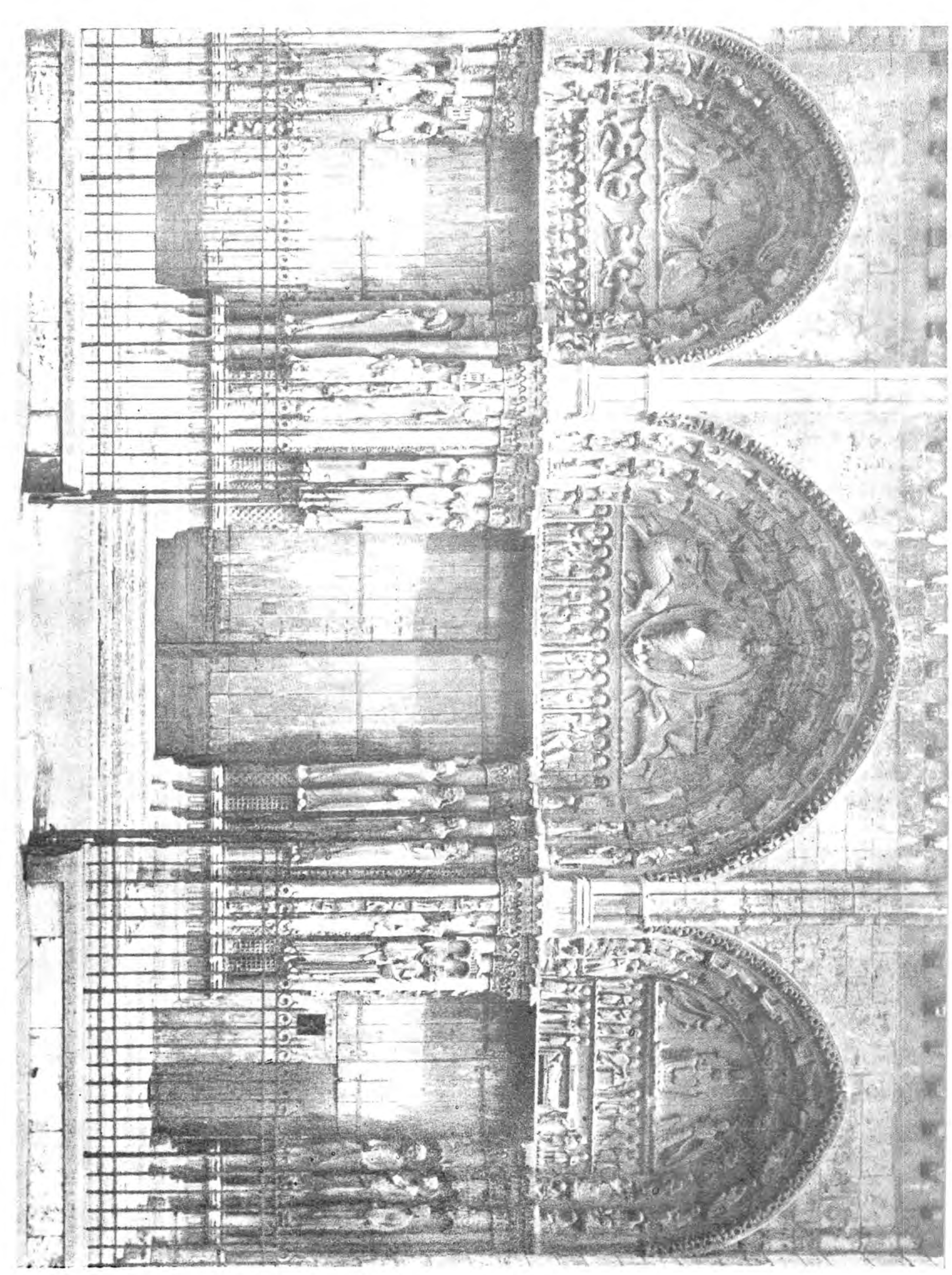
لوحة ٩٤ : كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائرة . الجانب الجنوبي .



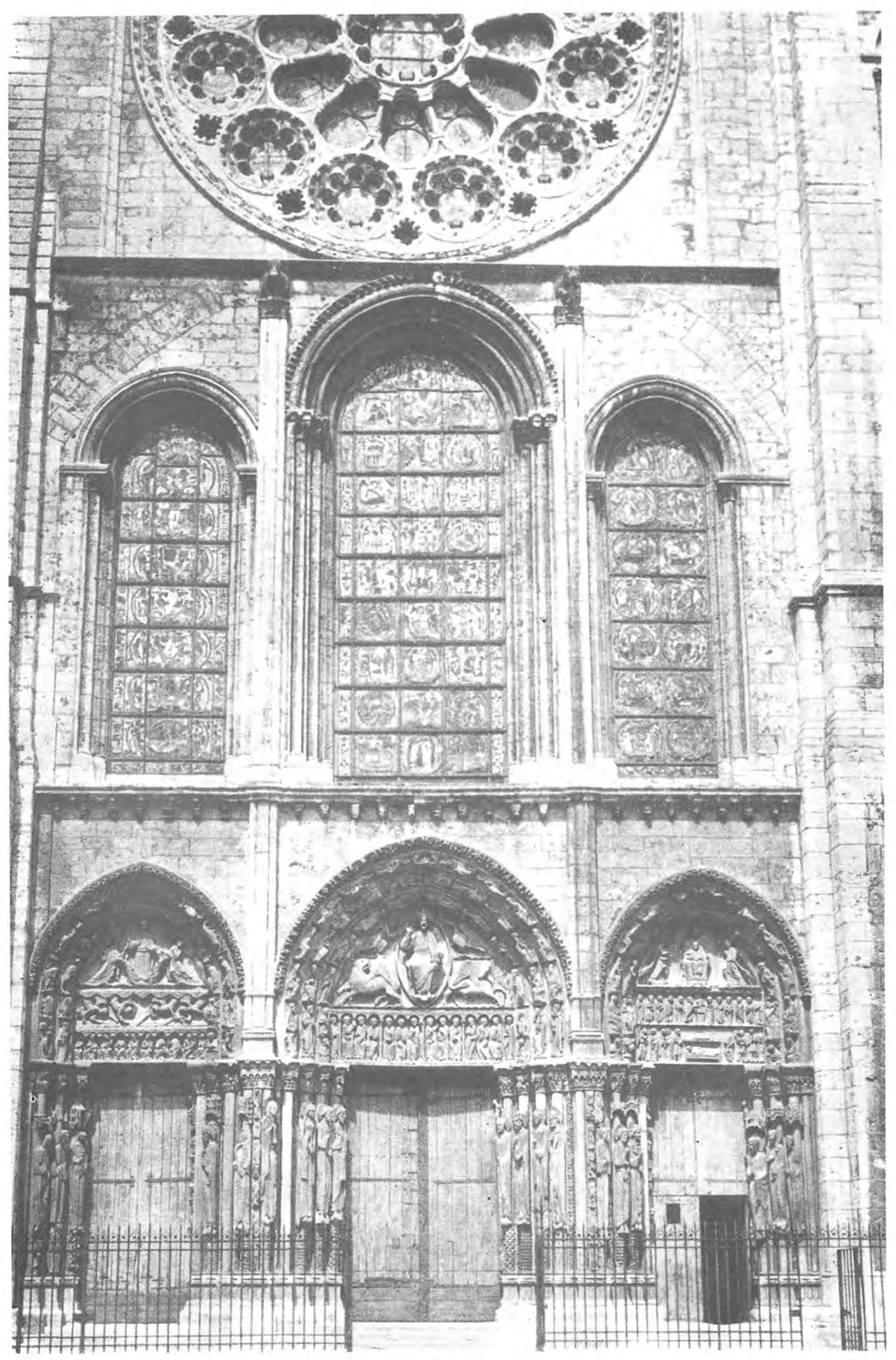
لوحة ٩٥ أ: كاتدرائية شارتر . المدخل الجنوبي المهيب ذو البوابات الثلاث .



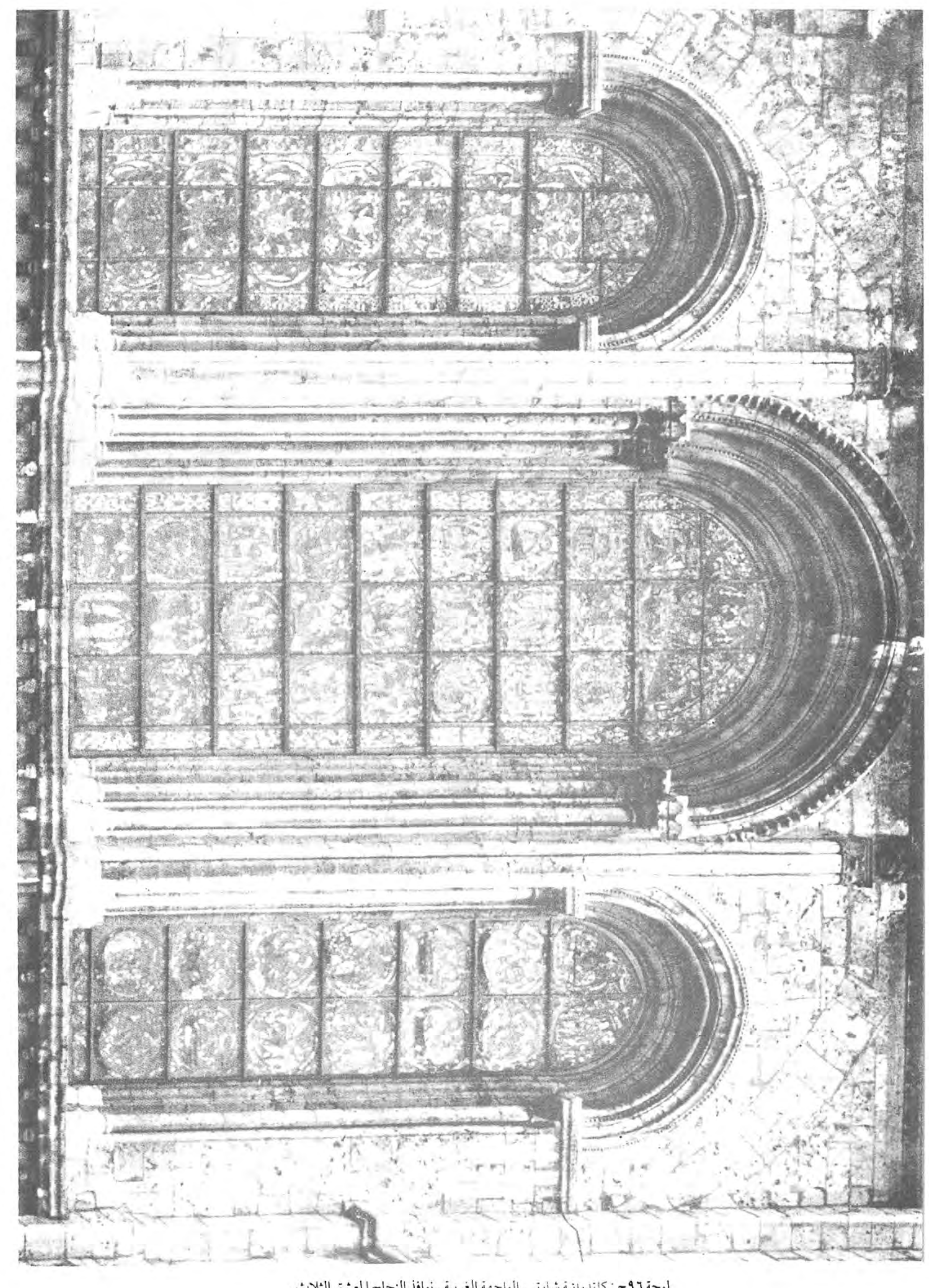
لوحة ٩٥ ب: كاتدرائية شارتر . المدخل الجنوبى .



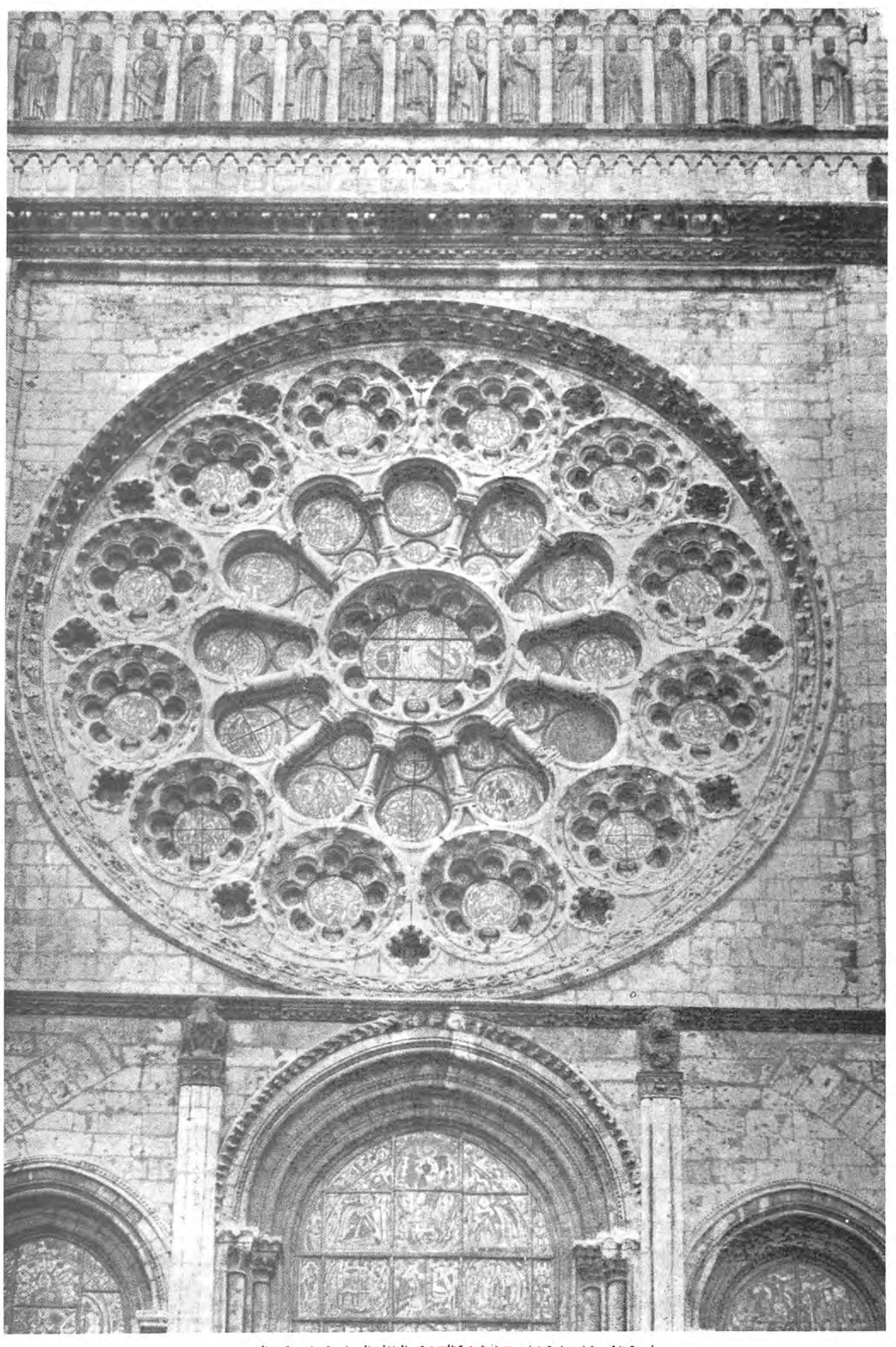
لوحة ٩٦ أ: كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . الواجهة الغربية .



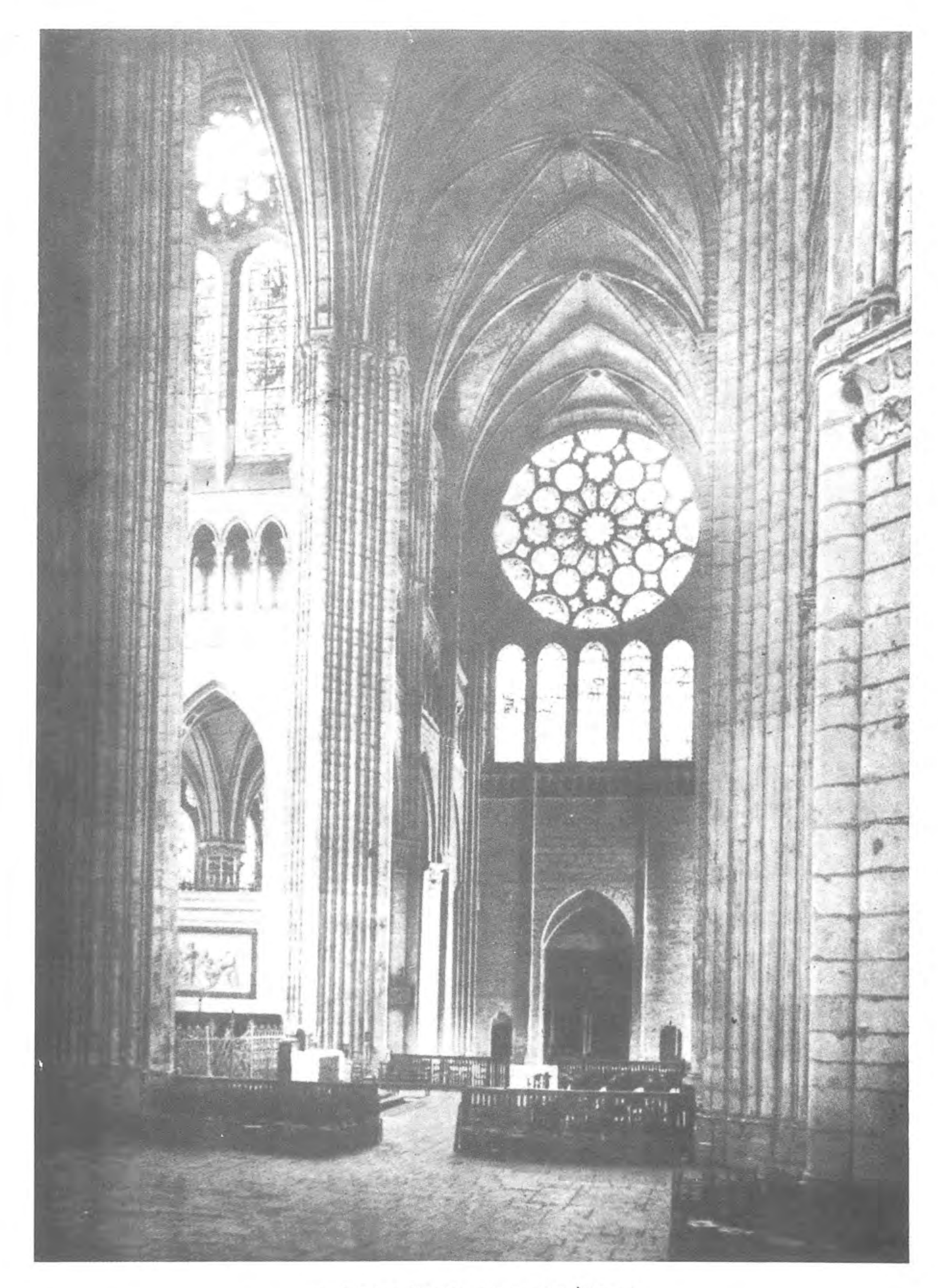
لوحة ٩٦ب : كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية الثلاثية العناصر .



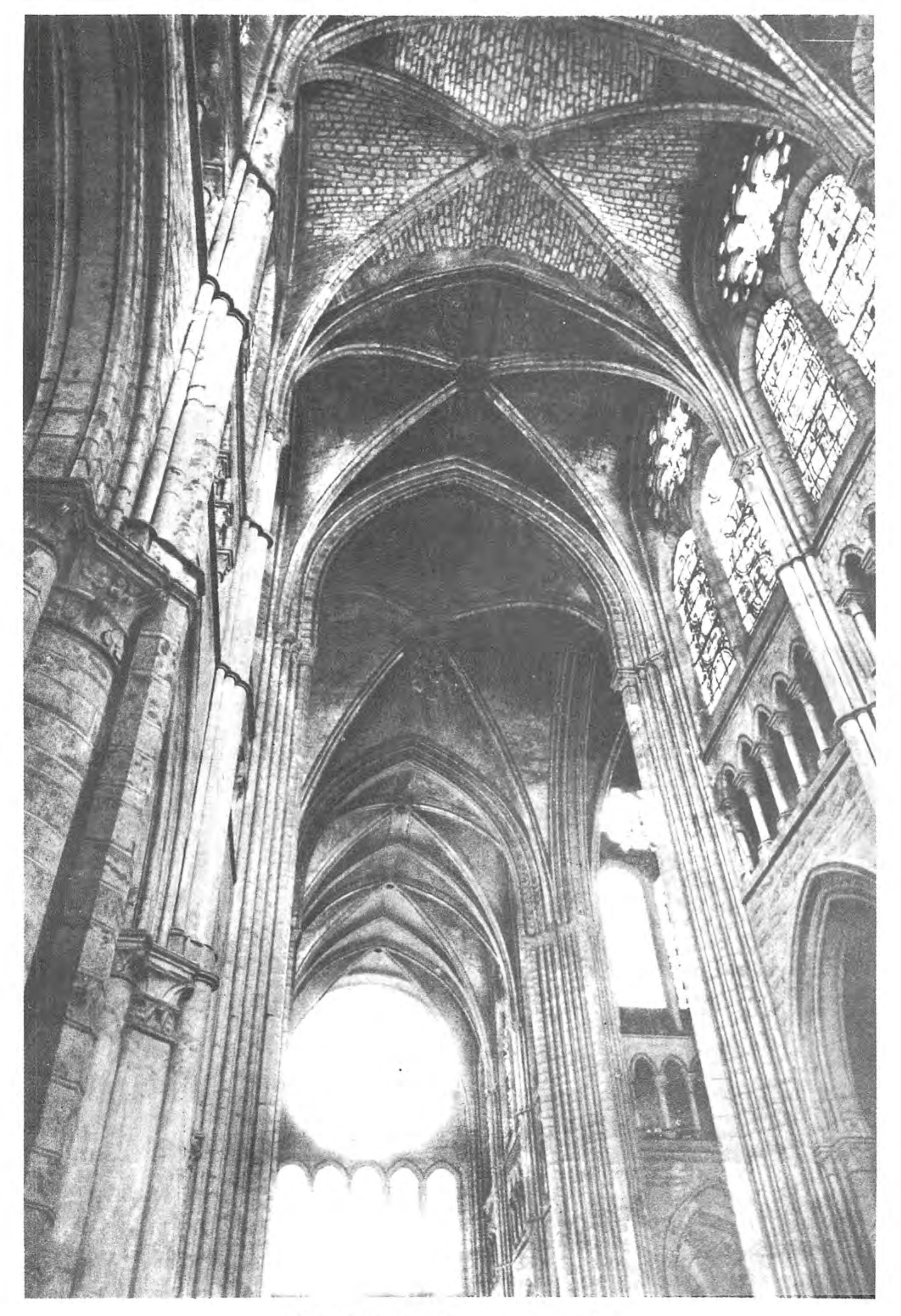
لوحة ٩٦ج : كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . نوافذ الزجاج المعشق الثلاث .



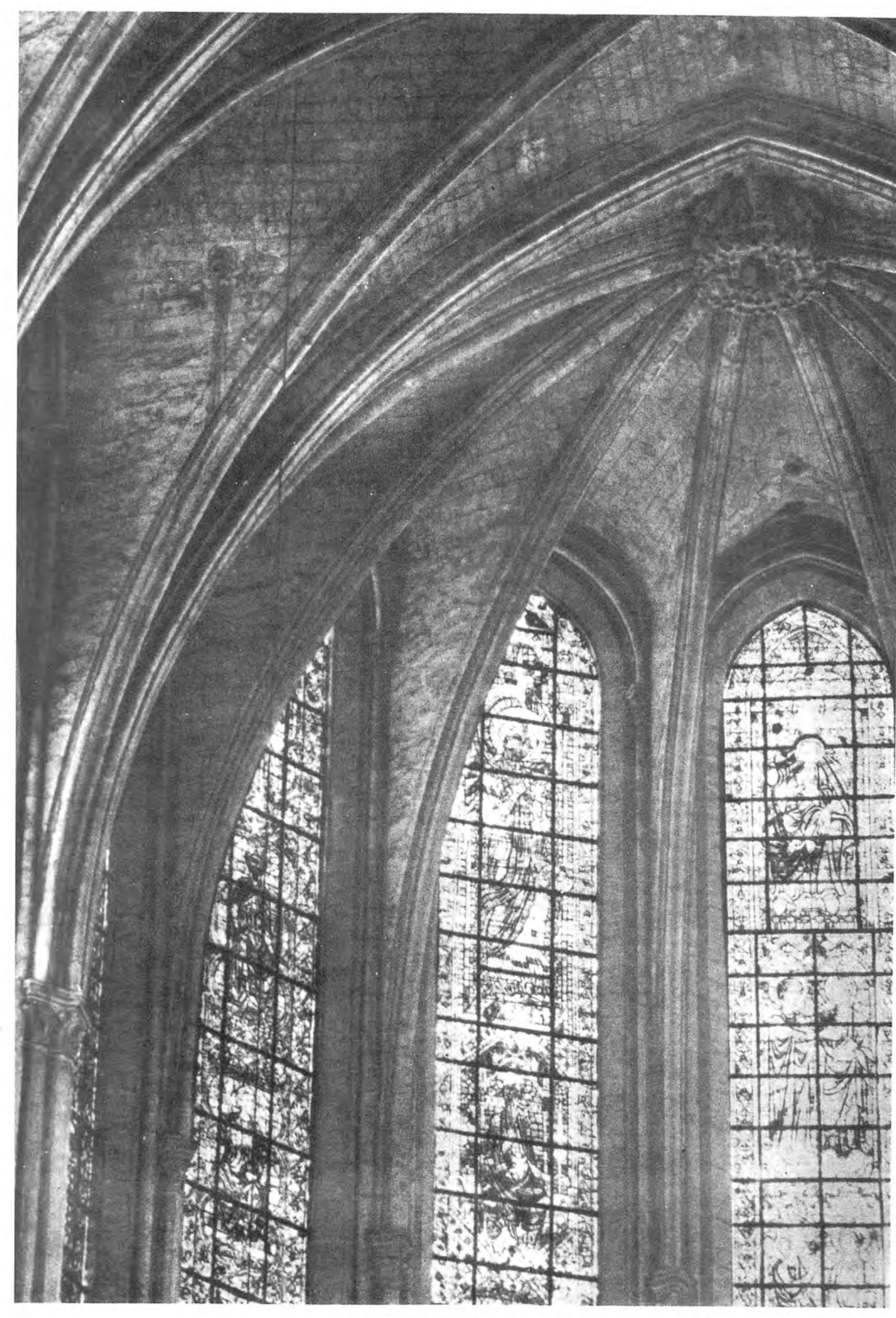
لوحة ٩٦د : كاتدرائية شارتر ، الواجهة الغربية . النافذة الزجاجية على شكل الوردة .



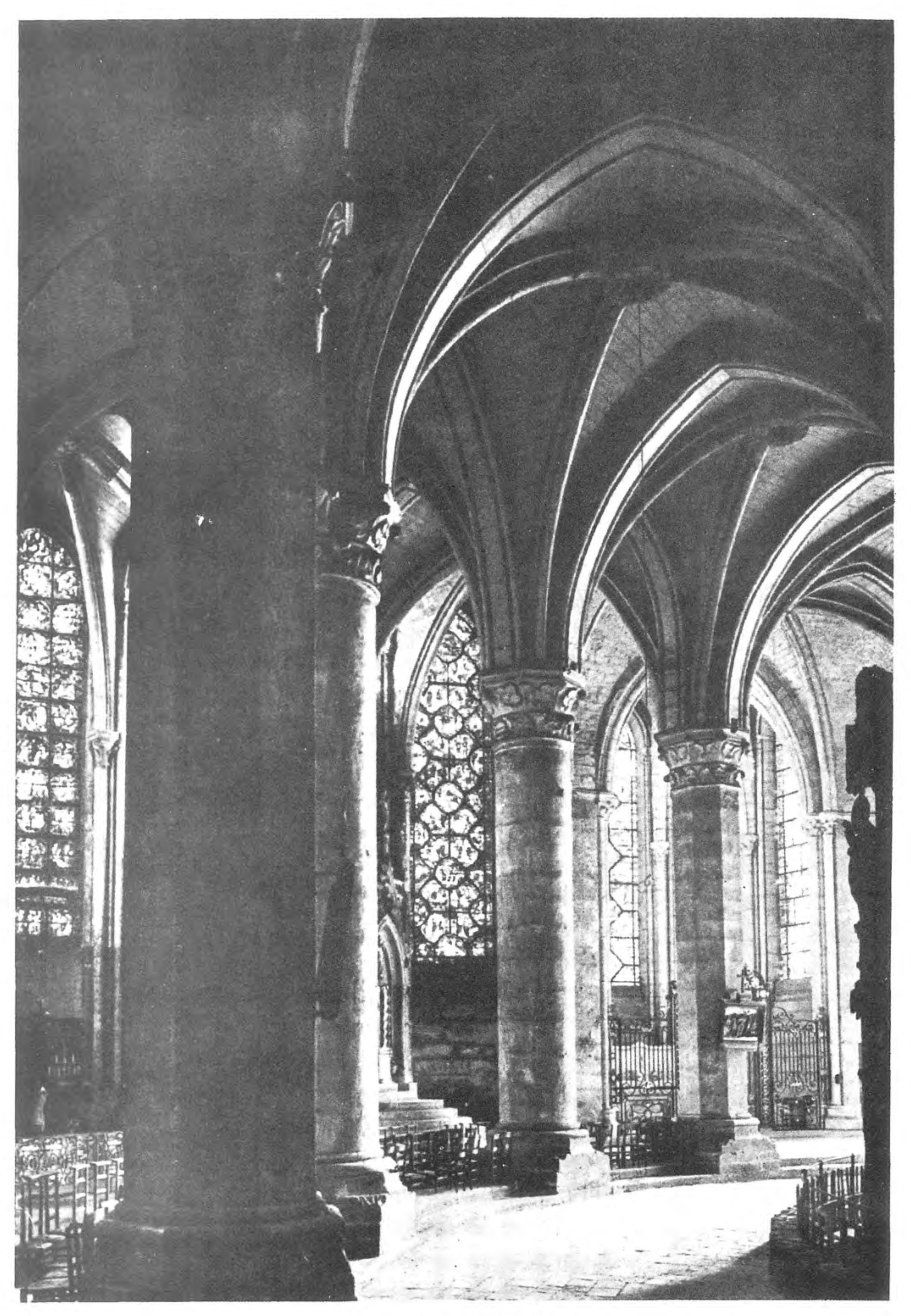
لوحة ٩٧ أ : كاتدرائية شارتر . القاعة المستعرضة الجنوبية .



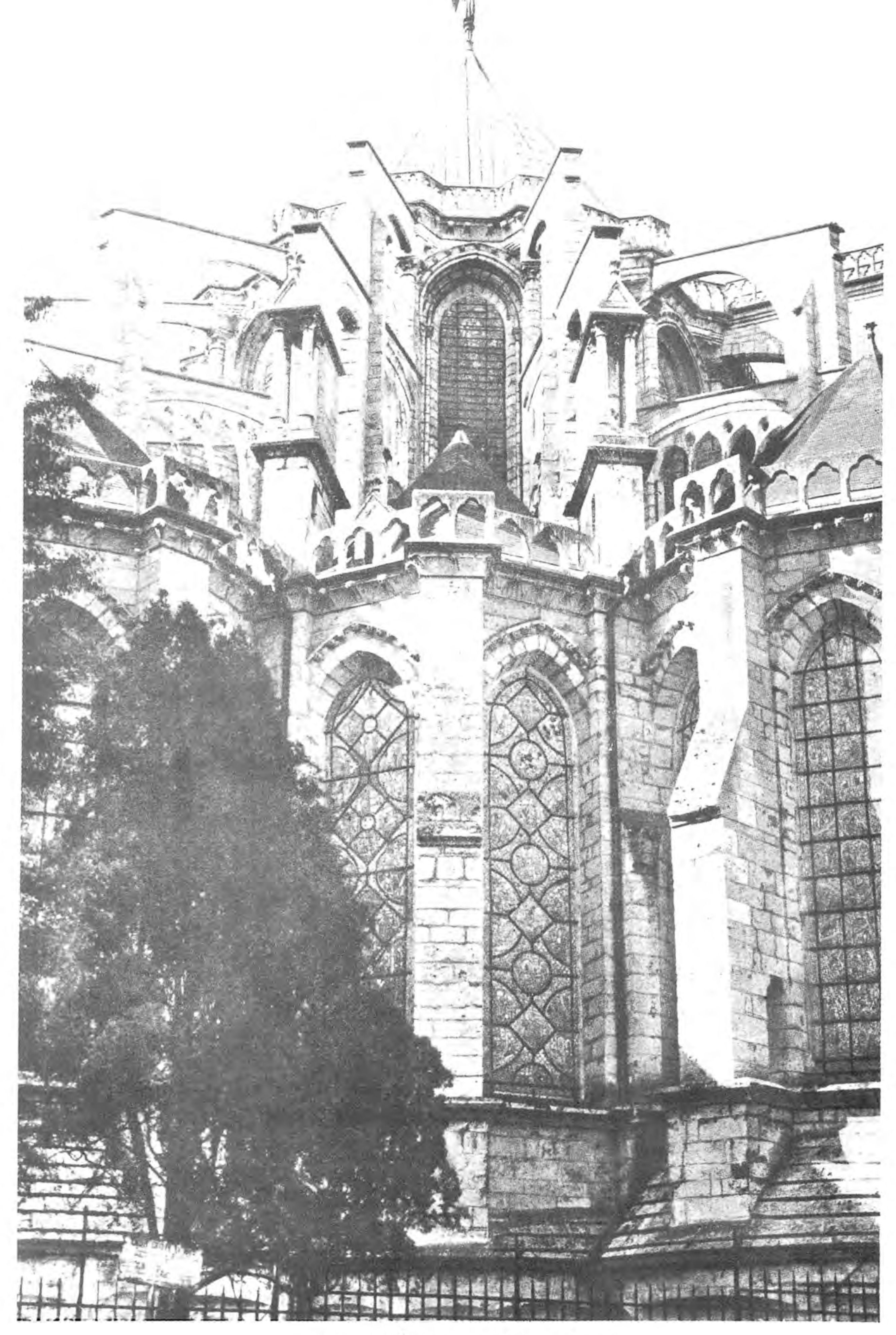
لوحة ٩٧ ب : كاتدرائية شارتر . الصالة العرضية (المجاز القاطع) .



لوحة ٩٧ ج : كاتدرائية شارتر . قبوة ردهة المرتلين .



لوحة٩٨ : كاتدرائية شارتر . الممشى ذو الرواق المزدوج .



لوحة ٩٩ : كاتدرائية شارتر . الحنيّة المصلّى . الجانب الشمالى .

منحوتات كاتدرائية شارتر

اتخذ اختيار المنحوتات والمصوَّرات وانتقاء مواضعها داخل الكاتدرائية القوطية أهمية كبرى تعادل أهمية المعمار ذاته . فعلى حين لم تكن مثل هذه الزخارف المنحوتة فى كنيسة الدير الرومانسكية توجد إلا فى حشوة العقد Tympanum فوق مداخل البوابات وعلى أعمدة التيجان داخل الكنيسة وفى التصاوير الجدارية وخاصة فى الحنيّة الكبرى ، وتُصَمَّم خصيصا من أجل أولئك الرهبان الذين يؤثرون النسك والتأمل داخل الكنيسة ، كانت أعمدة الكاتدرائية القوطية تشمخ عالية فتصبح معها الموضوعات المصوّرة بعيدة عن مرمى البصر ، فإذا وُجدت مثل هذه التصاوير حجبتها الخطوط المعقدة المتشابكة للقبوات . لذلك لم تكن تزينّ تيجان الأعمدة الداخلية فى شارتر وغيرها غير الأشكال النباتية والمُزهرة ، واقتصر « التشكيل » على النوافذ . واختلفت تيجان الأعمدة القوطية عن زميلتها الرومانسكية فى أسلوبها الأقرب إلى الطبيعة فى معالجة أوراق الشجر والثمر ، وبدلا من استخدام الأفكار الخيالية مثل أشجار الفردوس صُوّرت بأسلوب واقعى . وتخلو شارتر ــ باستثناء تلك التيجان ذات الزخارف النباتية وستار قاعة المرتلين البديع الذى أضيف فى عصر النهضة ــ من الداخل من أية منحوتات ، إذ قصد معماريو القرون الوسطى تركيزها فى الخارج فحسب . وتدل وفرة المنحوتات القيمة فى الخارج بغير نزاع على ما كان يظفر به فن النحت من تقدير وقتذاك ، فثمة ما ينيف على ألفى شكل منحوت خارج كاتدرائية شارتر موزّعة بانتظام بين الواجهة الغربية وبَهْوى المدخل Porches الشمالى والجنوبى للقاعات العرضية . وطوال العصر القوطى كانت تؤدى هذه المهمة مجموعات من الحرفيين ارتبطوا بخدمة الكنائس لا يكادون يفرغون من تزويد كنيسة بحاجاتها حتى ينتقلوا الى زخرفة غيرها على غرار ما كان يحدث فى العصر الرومانسكى . ويتضح من العدد الضخم من النماذج المنحوتة التى طلع علينا بها القرن الثالث عشر وحده أن عدد هؤلاء الحرفيين كان من الكثرة بمكان ، وأن ضربات إزميل النحات على الحجر كانت أصواتا جدّ مألوفة آنذاك . وكان للمثّال القوطى ميزة على سابقيه هى أنه كان بوسعه الاهتداء بنماذج من المنحوتات بدلا من نقل منمنمات المخطوطات فوق سطح الحجر . وعلى حين كان النحت الرومانسكى ينزع إلى « الخطّية » كما نشهد فى أردية شخوص الواجهة المثلثة بڤيزلاى ، كان النحت القوطى شديد العناية بالحفر فى العمق . وكان لوضع المنحوتات على السطح الخارجى للكنيسة أثره على الفنان إذ أصبح أشد أدراكا لأثر تلاعب الضوء والظل على الأشكال .

وعلى العكس مما كان يحدث فى العصر الرومانسكى كانت أغلب المنحوتات القوطية يكتمل إنجازها قبل وضعها فى مكانها . وعلى الرغم من أن تقنية النحات القوطى كانت أرفع شأنا من تقنية النحات الرومانسكى ، إلا أن الاحتذاء النمطى للإيقونوغرافية المعاصرة لم يُتح له قدرا من الخيال الذى تمتع به سلفه الرومانسكى . غير أن كلا العهدين تعرّضا لما يصيب النحت عادة من ازدهار واضمحلال ، فلا شك أن الحرفيّين لم يكونوا جميعا على مستوى واحد من المهارة . وكان لغزارة المنحوتات فى الكاتدرائية القوطية فى بعض الأحيان حين تفقد الروابط الوثيقة بين أشكاله وبين الإطار المعمارى أثرها فى إحداث بلبلة شديدة .

كذلك لم تخامر النحاتين القوطيين أية رغبة فى الاستقلال بمهمتهم إذ كان تصميم منجزاتهم وتنفيذها يتم ضمن إطار التصميم المعمارى . ولم تكن الكاتدرائية ـ بوصفها كنيسة الشعب ـ تتبع نظاما جامدا مثل نظام كنيسة الدير المصمَّمة أصلا لخدمة عدد محدود من رجال الدين المنتهجين أسلوبا خاصا فى الحياة ، فبدلا من التكوينات المُفردة الموحَّدة لجأت الكاتدرائية القوطية إلى التنوّع متطلّعة بذلك إلى إشباع مختلف مستويات الذوق . وفى شارتر ، حيث تنتمى السقيفة [بهو المدخل] الغربية إلى كنيسة من عهد قديم سابق ، وحيث أسهم كل قرن منذ بداية البناء بنصيب عام فى تطوير الكاتدرائية ، كان من الاستحالة بمكان أن يكون ثمة تصميم موحّد للكاتدرائية جملة . ولما كانت كثرة من المحتويات ومن أجزاء البناء تُعزى إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر كان من اليُسر استنباط فكرة عامة عن تطوّر المبنى .

وقد حدّد التصميم الإيقونوغرافى لشارتر بادىء ذى بدء تكريسها كنيسة للعذراء مريم ، وهو أمر شاركها فيه كثير من كاتدرائيات ذلك العهد مثل نوتردام دى پارى ورانس وروان وأميان ، غير أن كاتدرائية شارتر كانت أكثرها صلة بالسيدة العذراء لامتلاكها لبعض المخلّفات الشهيرة وأهمها وشاح العذراء الذى قدمته الامبراطورة أيرينة البيزنطية هدية إلى شارلمان فأهداه حفيده شارل الأصلع إلى الكاتدرائية . وتأتى فى المرتبة التالية بعد وشاح العذراء جمجمة القديسة حنّة أم العذراء التى عاد بها الصليبيون من الشرق وأهديت للكنيسة عام ١٢٠٥ ، الأمر الذى أفضى إلى احتشاد كاتدرائية شارتر بمنحوتات القديسة حنه ، وبات عيدها يُتخذ مناسبة للحج مثلما كانت ابنتها موضع التقديس والتبجيل . وهكذا حدّدت شخصية العذراء إيقونوغرافية شارتر ، إذ كانت تعدّ خلال القرن الثالث عشر راعية الفنون والعلوم كما كانت الحامية السماوية الراعية وأم البشرية جمعاء ، ومن هنا كان تناول شخصيتها تمثيلا على الحجر والزجاج لا تحدّه أية حدود .

وكان على كاتدرائية شارتر بوصفها قصر مريم « ملكة السماء » أن تبزّ بعظمتها وجلالها أمجاد ملكات الدنيا ، وكان هذا العصر هو الذى حلّ فيه الحب الرفيع Courtly love محل الإقطاع والسطوة العسكرية ، ومثلما كان رجال الدين يُنشدون المدائح تمجيدا لمريم البتول ، كان لفرسان القلاع ـ كما أسلفت ـ نسيبهم فى امتداح معشوقاتهم بصفة خاصة والسيدة العذراء بصفة عامة باعتبارها رمزا عاما لكل السيدات . هكذا كانت المنزلة الرفيعة التى ابتدعها ذلك العصر للمرأة هى المقابل الدنيوى لما ظفرت به مريم العذراء من تقديس . وتنوّه أشعار ذلك العهد بمفاتن المرأة وفضائلها ، وكان على من يطمح فى الظفر بإعجاب سيدة ما أن يحاول التسلل إلى قلبها بأساليب أشد تعقيدا وأكثر حذقا من تلك التى يستخدمها لاقتحام قلعة حصينة ، وكان لفرسان القلاع نسيبهم فى امتداح معشوقاتهم فإذا ما كُتب لأحدهم النجاح صار تابعا وفيّا لمعشوقته A vassal of his mistress وغدت هى « سيدته » التى يأتمر بأمرها . وقد نشأت فكرة الحب الرومانسى خلال العصور الوسطى القوطية وبلغت ذروتها فى مجموعة قواعد الفروسية . وإذ ارتقت المرأة مكانة عالية واهتمت بالدفاع عن الضعفاء ضد الأقوياء حدّد هذا المفهوم آداب السلوك الغربى . وكانت المطالعات الأثيرة فى الدوائر الأرستقراطية تبدأ من كتاب « فن الهوى » لأوڤيد إلى « قصة الوردة » المعاصرة

لتطوى فى ثناياها قصة تريستان وإيزولده وأسطورة الملك آرثر . وإذ كانت مثل هذه الأعمال يُقصد بها طبقة الفرسان فقد كانت تُستهل دائما بقوائم مسهبة لأسلاف البطل والبطلة ، ولذلك نجد المعادل المرئى لهذا التقليد فى شارتر فى تمثيل ملوكٍ وملكات سبط يهوذا بوصفهم أسلاف مريم العذراء والمسيح . وكانت قاعدة المرتبات المتدرِّجة Hierarchy تُطبق بنفس الصرامة التى تُطبق بها فى البلاط مُراعىً فيها أولوية الأشخاص ومراكزهم . ولما كان أنبياء العهد القديم قد عاشوا قبل عهد المسيح فقد وُضعوا فى ظلال السقيفة الشمالية porch على حين اعتلت الرسل وشخصيات العهد الجديد السقيفة الجنوبية ، كما يُشرف المسيح والعذراء باعتبارهما ملك السماء وملكته فوق البوابة الوسطى من كل سقيفة ، على حين تتوزع الشخوص التالية لهما فى الأهمية على أماكن يتحدّد قربها أو بعدها عنهما لوفق مراتبهم . وهكذا خضعت إيقونوغرافية النحت فى شارتر لذلك التخطيط المدروس الذى خضع له تصميم عمارة واجهتها ، والذى يهدف إلى التوفيق بين متطلبات رجال الدين وتلبية رغبات واهبى المنح من مختلف الطبقات الاجتماعية مع بعض التنازلات التى تفرضها مجاراة الذوق العام .

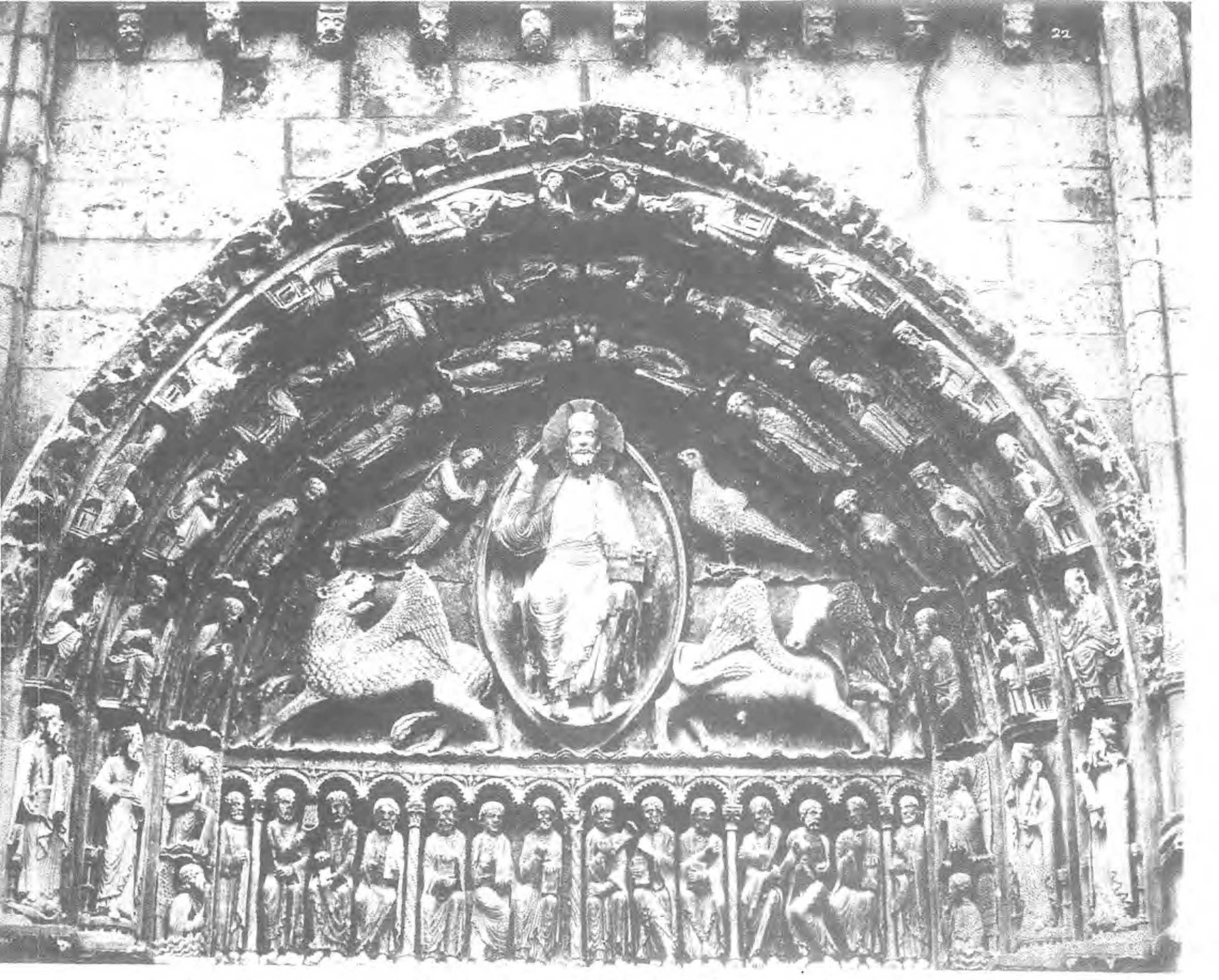
ونشهد على الواجهة الغربية قصة المسيح منذ أسلافه حتى رفعه الله إلى السماء ممثلة فى سبعمائة شكل منحوت تنتظمه حشوات Tympanum ثلاث وأطر المدخل المعقود Archivoltsالمحيطة بها وعلى أبدان الأعمدة وتيجانها وفى الشرفة العليا Gallery . وتضم حشوة العقد الوسطى المسيح فى جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة وهى الإنسان المجنّح رمز متى الرسول والأسد المجنّح رمز مرقص الرسول ، والثور المجنّح رمز لوقا الرسول والنسر رمز يوحنا الرسول (لوحة ١٠٠ ، ١٠١) وشيوخ الكنيسة Elders الأربعة والعشرين والملائكة (لوحة ١٠٢) . وتصور حشوة العقد فوق المدخل الأيمن من نفس البوابة الملكية بداية حياة المسيح الدنيوية والبشارة ومولده حيث تعلوها صورة العذراء مريم (لوحة ١٠٣) ، بينما تصف حشوة العقد اليسرى خاتمة حياة المسيح وصعوده * (لوحة ١٠٤) .

وتختص التكوينات الفنية ببهو المدخل الشمالى porch بسيرة مريم حتى موتها وتتويجها ملكة للسماء (لوحة ١٠٥) . ويستكمل بهو المدخل الجنوبى قصة فداء البشرية منتقلا إلى العهد الجديد فيسرد قصة الكنيسة وسيرة آبائها وقديسيها ورؤساء الأديرة وأساقفتها ، منتهيا بلوحة يوم الحساب وبعث الموتى من قبورهم (لوحة ١٠٦) ، ويعدّ هذا الموضوع الأخير الذى انتظمته حشوة العقد الوسطى ببهو المدخل الجنوبى هو ذروة التكوين الإيقونوغرافى كله . وفى الوقت نفسه ثمة سجل مرئى كامل لفكر العصور الوسطى ، ذلك أن العدد الوفير من التماثيل والأشكال المنحوتة نحتا بارزا بالإضافة إلى الزجاج المعشق الملون يشكِّل بحق موسوعة مرئية تضم معارف القرن الثالث عشر جمعاء . وهكذا تقدم هذه التمثيلات معرضا مصورا للعصور الوسطى مقابلا « للموسوعة اللاهوتية الجامعة[٣٧] » التى ضمَّنها توما الأكوينى مختلف التساؤلات والإجابات المتعلقة بالمسائل اللاهوتية ، ومشابها كذلك لكتاب « المرآة الكبرى[٣٨] » لفانسان من بوفيه الذى قسّم المعارف إلى جملة مرايا هى الطبيعة والمعرفة والتاريخ ، أضيف إليها فيما بعد مرآة الأخلاق ، حيث تتمثل مرآة الطبيعة فى منحوتات الحيوان والنبات ، كما تتمثل مرآة المعرفة فى المنحوتات المعبّرة عن الفنون السبعة وعلامات البروج وتنوّع الأنشطة الزراعية على مدى شهور السنة .

---

(٣٧) Summa Theologiae (٣٨) Speculum Majus

(*) Ascension ثمة مصدران فى العهد الجديد يعرضان لصعود المسيح أو انتهاء وجوده الجسدى على الأرض . يقول أولهما : « ورفع يديه وباركهم . وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأصعد إلى السماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدّد المصدر الثانى هذه الواقعة بوضوح أشد حين يقول : « ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون . وأخذته سحابة عن أعينهم » (أعمال الرسل ١ : ٩) . وما من فنان من الفنانين العظام لم يطرق هذا الموضوع الأثير فى العالم المسيحى [م.م.م.ث] .



لوحة ١٠٠ ، ١٠١ . كاتدرائية شارتر . بوابة الملوك . حشوة العقد الوسطى . المسيح فى جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة .

وتتمثل مراة التاريخ فى قصة البشرية منذ آدم وحواء حتى يوم الحساب . وتتمثل مرآة الأخلاق فى منحوتات الفضائل والرذائل وفى وصف « العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات[٣٩] . وإلى مشاهد الإنجيل

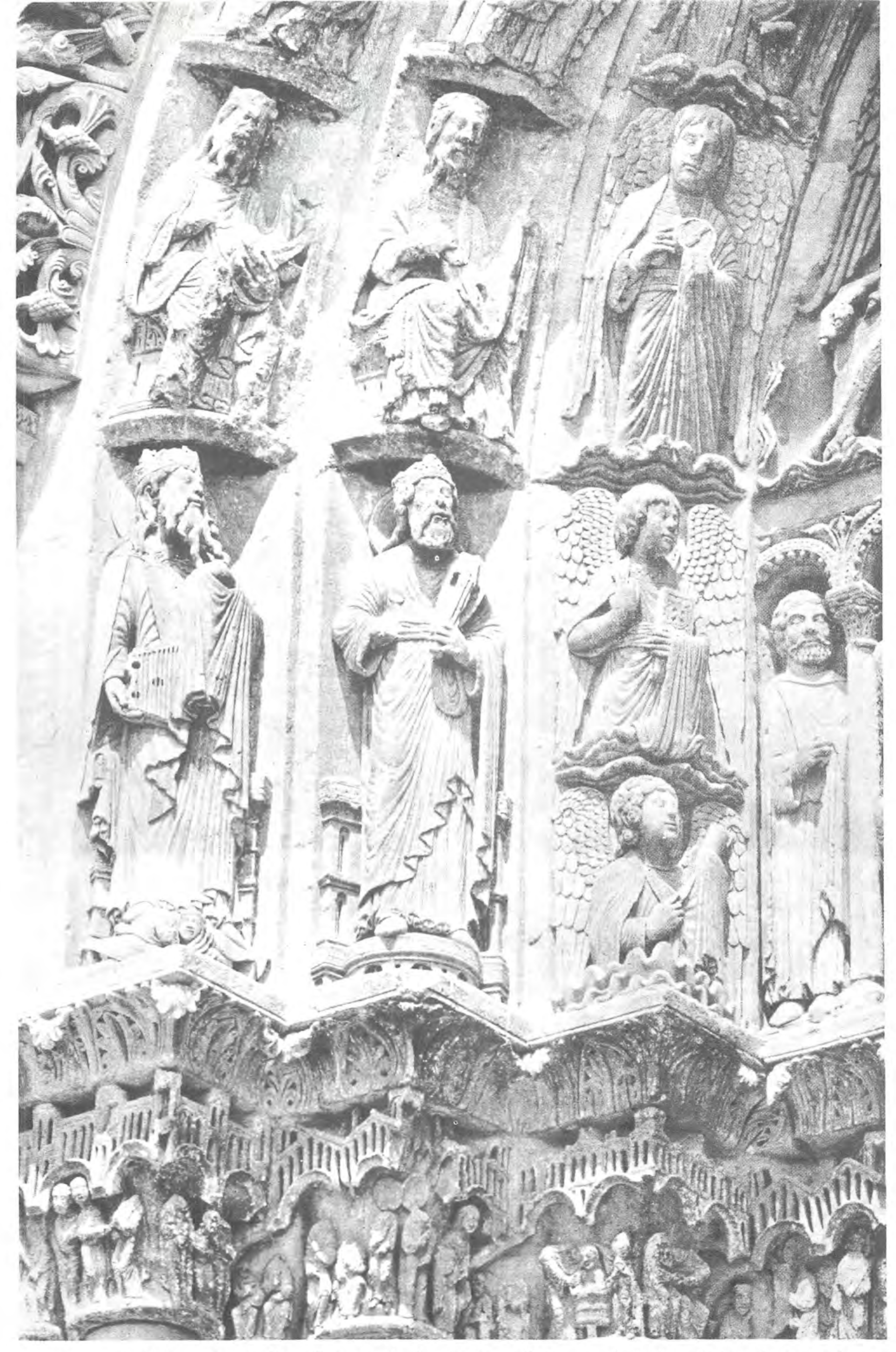
(٣٩) العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات Wise and foolish Virgins . يشبّه يسوع المسيح ملكوت السموات بعشر عذارى تناولن مصابيحهن وخرجن للقاء العريس ، وكانت خمس منهن حكيمات وخمس جاهلات . وعلى حين أخذت الحكيمات زيتا مع المصابيح تقاعست الجاهلات عن أخذ الزيت ، غير أن العريس أبطأ فى الوصول فى الموعد المحدد فنعسن واستغرقن فى النوم . وفى منتصف الليل سمعن من يعلن وصول العريس ويدعوهن للقائه ، فنهضن جميعا وأعددن مصابيحهن ، وإذا مصابيح الجاهلات لا تتّقد لخلوها من الزيت ، فطلبن من الحكيمات إعارتهن من زيتهن غير أنهن اعتذرن خشية أن ينفد زيتهن قبل الأوان ونصحن زميلاتهن بالتوجه إلى السوق لشراء ما يلزمهن من زيت . وفيما هن غائبات جاء العريس فدخلت الحكيمات معه إلى القاعة وأغلقن الباب . وعندما عادت الجاهلات سألن الربّ أن يفتح لهن الباب فأنكرهن . وقد سجل الفنان والشاعر الإنجليزى وليام بليك هذا الموضوع فى لوحته المحفوظة فى التيت جاليرى بلندن [م.م.م.ث] .



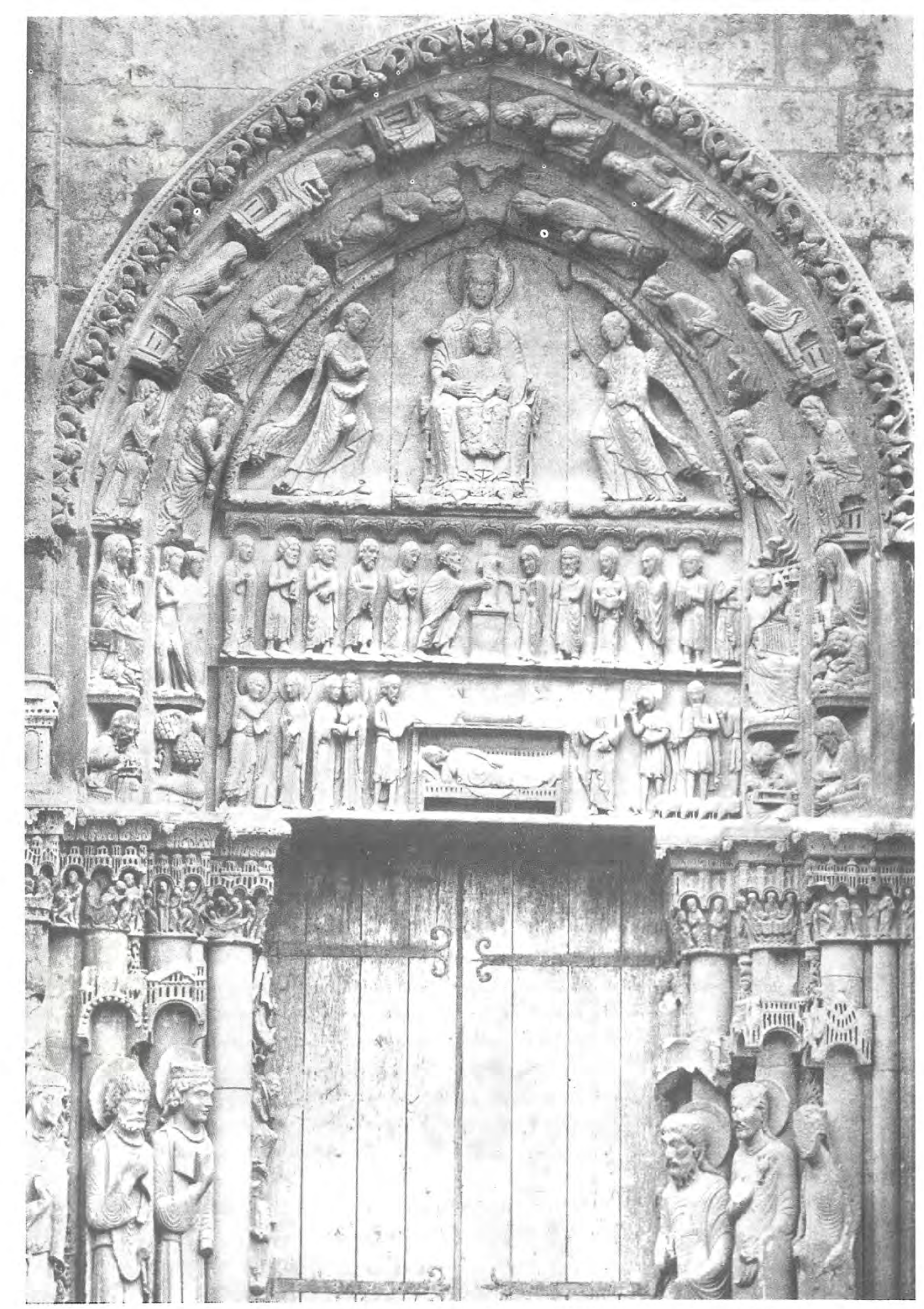
المألوفة والأساطير المتوارثة عن حياة القديسين كان أيضا ثمة موضع لمنحوتات تتناول المأثورات القديمة والتاريخ المعاصر والدوابّ المستخدمة فى الحقول المتاخمة والشياطين (لوحة ١٠٧) وخرافىّ الحيوان والحكايا الخرافية ، وكذا تضم بورتريهات الأمراء والتجار وتماثيل الملائكة التى تفيض وسامة وجمالا إلى جوار أشكال المخلوقات الجروتسكية(٤٠) البشعة التى كانت تستخدم إما ميازيب للمياه أو عناصر زخرفية تنطلق من فوق

---

(٤٠) Grotesque أسلوب تصويرى وجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المبانى الرومانية القديمة . ومن أجل هذا غلب عليه اسم Grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التى تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة ، ويتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمتّ إلى الواقع بسبب . وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها فى تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة . وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّ فى التشويه أو مجاوزة الحدّ فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذى يحرك فى النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته ، وهى إلى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية [م.م.م.ث] .



لوحة ١٠٢ . كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . بوابة الملك . حشوة العقد الوسطى . شيوخ الكنيسة الأربعة والعشرين والملائكة . (تفصيل) .



لوحة ١٠٣ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد فى الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن . العذراء والطفل .

كرانيش السقف أو تفاجىء الأعين متخفّية هنا وهناك فى مواضع غير متوقعة ، وكذلك التماثيل الرامزة للفنون والفضائل والرذائل . ولقد اكتسبت هذه المنحوتات أهمية كبرى لخطورة شأنها ووظيفتها باعتبارها « إنجيل الفقراء » و « كتاب الأميّين » . وهكذا غدت إيقونوغرافية كاتدرائية شارتر نوعا من الموسوعات المرئية والدنيوية ، وصارت الكاتدرائية التى أصبحت مركز نشاط المدينة وحدة متكاملة معبرة عن أسلوب الحياة فى عصرها . وعلى هذا النحو الذى جمعت فيه كاتدرائية العصور الوسطى بين الشمول وضخامة الحجم ، واحتواء الوفرة الغزيرة من المعارف ، ومرونة عمارتها وقابليتها للتطور المتصل ما جعلها مؤسسة جليلة الشأن عميقة الأثر فى حياة مجتمعها المعاصر .

وإذ كان عدد التمثيلات المنحوتة كبيرا حتى ليتطلب وصفها تفصيلا مجلدات عدّة فسأقصر الوصف على تكوينين نموذجيين : أحدهما هو بوابة العذراء مريم بالواجهة الغربية من القرن الثانى عشر ، وثانيهما هو جزء من مثيلها ببهو المدخل الشمالى من القرن الثالث عشر .

وتعدّ واجهة « بوابة العذراء» بكاتدرائية شارتر (لوحة ١٠٣) نموذجا للتكوين القوطى المبكر احتذته كافة كنائس نوتردام التالية . وتروى هذه الواجهة قصة العذراء ببساطة فى ثلاث لوحات من النقش البارز ؛ فنرى فى الجزء الأدنى الأيسر مشهد البشارة حيث الملاك جبريل المجنّح والعذراء مريم ، يليهما مشهد زيارة العذراء للقديسة إليصابات Visitation[٤١] ، ثم مشهد ولادة المسيح فى الوسط ، ثم الرعاة وسط أغنامهم فى سبيلهم إلى السجود للطفل يسوع ، تماما مثلما يأتى الرعاة المعاصرون من الحقول والمراعى المتاخمة لشارتر للتعبد فى كنيسة مريم العذراء . ويسجل الشريط الأوسط « تقدمة يسوع الطفل فى الهيكل » ، ويكاد موضعه فوق الهيكل يُنبىء بفدائه للبشرية بعدُ . ويتوافد الأصدقاء من كلا الجانبين حاملين الهدايا ، بينما تجلس العذراء فى المساحة العلوية متوّجة فوق عرشها حاملة طفلها ، وعلى جانبيها اثنان من رؤساء الملائكة . ويبدو النحت البارز للعذراء مواجها وكأنها ملكة تتقبّل الولاء من الناس ، حانين هاماتهم عند ولوجهم الكاتدرائية من البوابة .

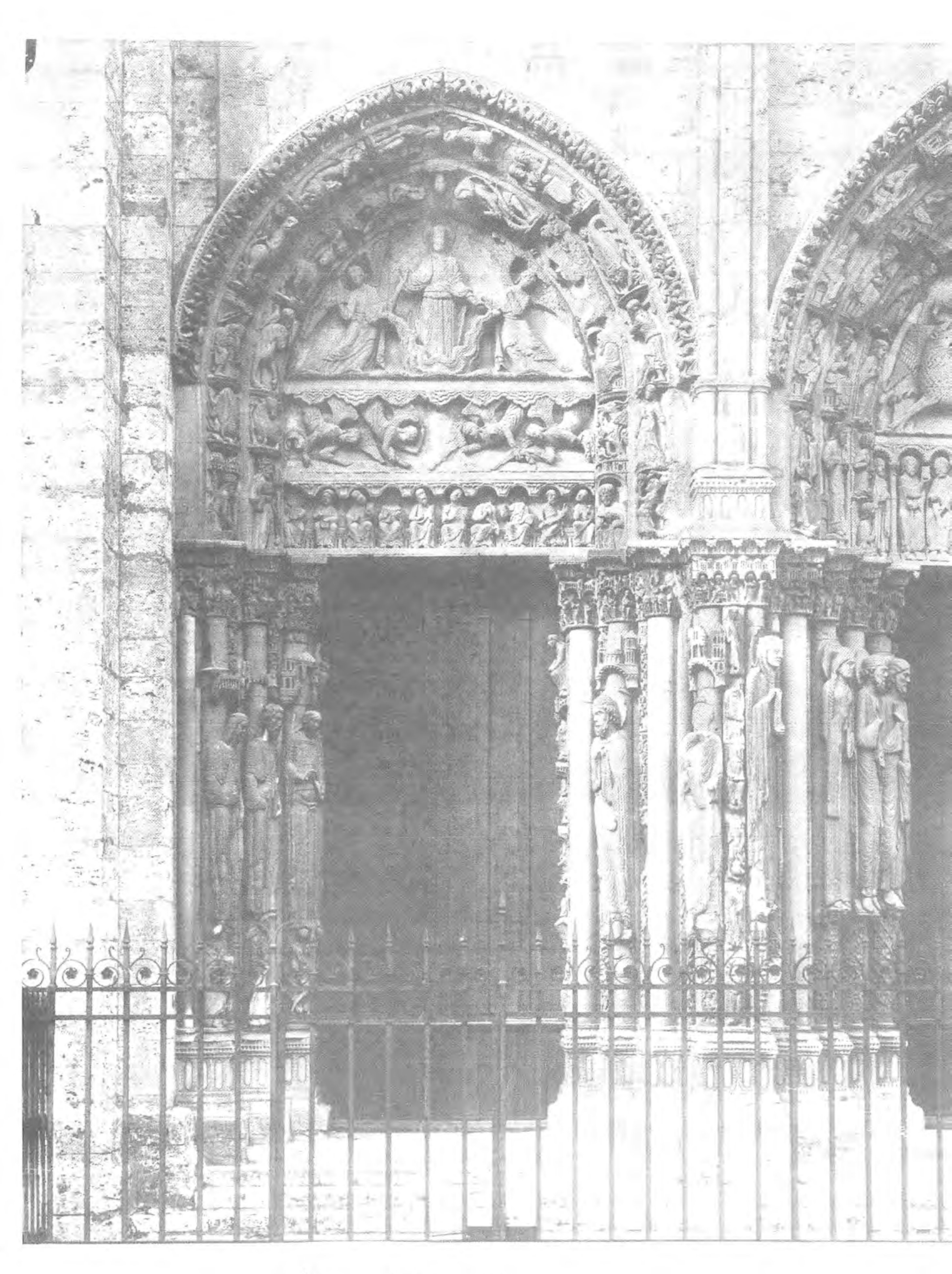
ويسترعى انتباه المشاهد الأشكال الرامزة لصفاتها وشمائلها فى أُطُر المدخل المعقود Archivolts المحيطة بحشوة العقد tympanum والموحية بشدة ارتباط العذراء مريم بالفنون السبعة[٤٢] مثلما كانت الربة أثينا راعية الفكر . وقد ذهب ألبرتوس ماجنوس فى مؤلفه « الكتاب المريمى[٤٣] » إلى أن العذراء كانت تجيد شتى

---

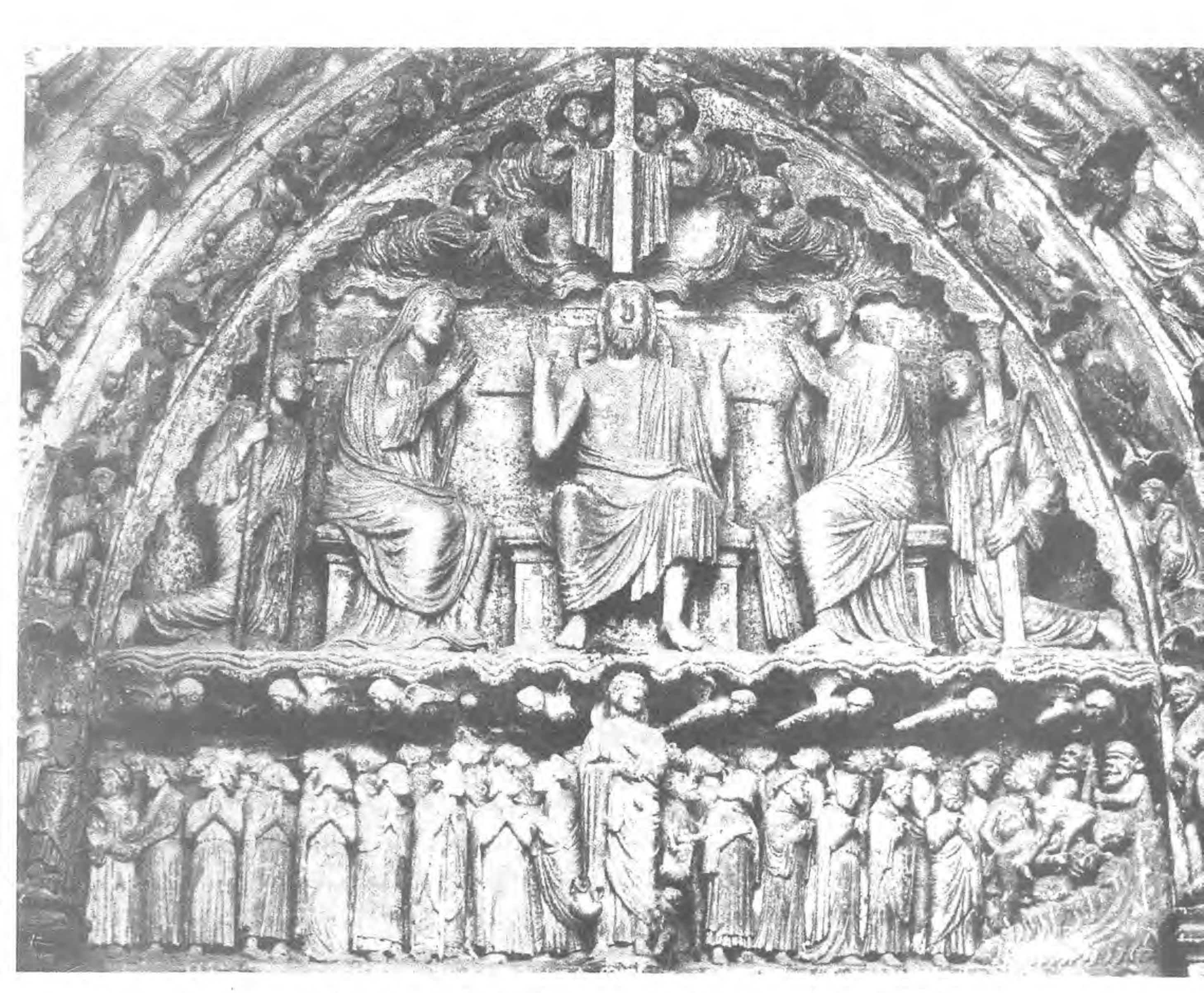
(٤١) Visitation زيارة العذراء للقديسة إليصابات أم يوحنا المعمدان وابنة خال مريم ، وتظهر فى صور الزيارة وصور ميلاد يوحنا المعمدان فى شكل امرأة مسنّة . والزيارة هى الاسم الذى يطلق فى فن التصوير على اللوحات التى تمثل زيارة العذراء مريم بعد أن حملت لإبنة خالها إليصابات التى كانت هى الأخرى فى شهر حملها السادس بعد أن ظلت عاقرا طوال حياتها وبشّرها الملاك جبريل بأنها سترزق بيوحنا المعمدان (إنجيل لوقا ١ : ٣٦-٥٦) . وتظهران فى الفن القوطى تحيّى إحداهما الأخرى بإيماءة . وفى عصر النهضة تظهران متعانقتين . وفى فن الحركة المناهضة للإصلاح الدينى تظهر إليصابات وهى تجثو راكعة فى إجلال أمام العذراء . وعادة ما يقع هذا المشهد أمام بيت زكريا كبير كهنة المعبد وزوج إليصابات التى تبدو فى هيئة سيدة مُسنّة أمام العذراء الفتيّة . وقد تظهران وحدهما أو بصحبة رجلين - ولا سيما خلال القرن السادس عشر فى التصوير البندقى - هما زكريا ويوسف زوج مريم . وفى التصوير البيزنطى يظهر طفل يحمل على كتفه عصا تتدلى منها سلّة . وعلى جانب الصورة حظيرة مقيّد إليها بغل يأكل [م.م.م.ث] .

(٤٢) Liberal arts وهى الدراسات النظرية العامة التى تدرّس بكلية أو جامعة لا يقصد بها تأهيل الطالب لمهنة معينة بل لتوسيع معلوماته وثقافته العامة وتنمية قدراته العقلية ، وتشمل العلوم الثلاثة Tivium وهى النحو والبلاغة والمنطق ، وكذا الفنون الأربعة Quadrivium وهى الحساب والموسيقى والهندسة والفلك [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبة] .

(٤٣) Mariale .

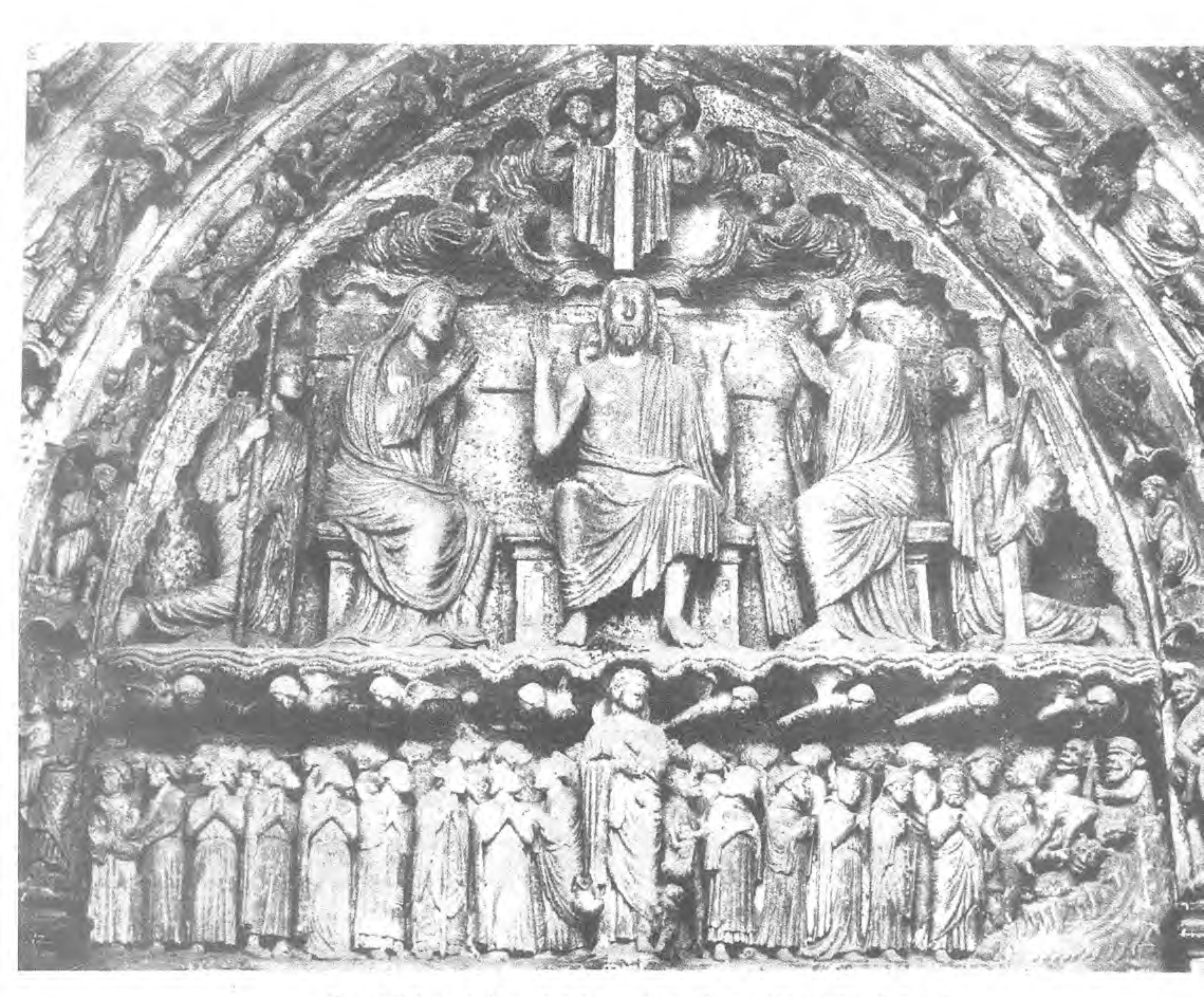


لوحة ١٠٤ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد اليسرى . صعود المسيح .



لوحة ١٠٦ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الجنوبى . حشوة عقد يوم الحساب وبعث الموتى من القبور .

والخطابة . ونشهد بعدهم إقليدس وربّة الهندسة وكلاهما مستغرق فى حساباته . وعلى نفس الشريط مع انحدار قوس الإطار نحو الركن الأيمن نرى شكلا يمثل الرياضيات وربما كان بويثيوس ، ومن تحته ربّة الفلك تتطلع إلى النجوم حاملة « مكيالاً » يرمز للعلاقة بين علم الفلك والتقويم السنوى وهو أمر له شأنه بالنسبة لإقليم زراعى كشارتر ، كما يجسّد بطليموس الذى عزى إليه أهل العصور الوسطى ابتكار الساعة والتقويم السنوى . وفى أدنى اللوحة نرى رمز النحو (لوحة ١٠٨) ودوناتوس أحد النحاة الرومان ، وعلى حين تحمل ربة النحو بيسراها كتابا مفتوحا تُمسك يمناها بخيزرانة المعلّم فوق رأسى تلميذين صغيرين يضحك أحدهما وهو يشدّ شعر زميله . ثم نصل إلى الشخصيتين الأخيرتين فى مجموعة الفنون السبعة فى أدنى الإطار فنرى پيثاجوارس (لوحة ١٠٩) مكتشف نظرية الموسيقا منكبا على الكتابة بطريقة العصور الوسطى والقمطر مستند على فخذيه ، ومن ورائه رف على الحائط تصطف به أدوات الكتابة والممحاة . ويعلوه شكل يمثّل ربة الموسيقى وقد أحاطت بها الآلات الموسيقية (لوحة ١١٠) حيث نشهد من ورائها آلة المونوكورد



لوحة ١٠٦ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الجنوبى . حشوة عقد يوم الحساب وبعث الموتى من القبور .

والخطابة . ونشهد بعدهم إقليدس وربّة الهندسة وكلاهما مستغرق فى حساباته . وعلى نفس الشريط مع انحدار قوس الإطار نحو الركن الأيمن نرى شكلا يمثل الرياضيات وربما كان بويثيوس ، ومن تحته ربّة الفلك تتطلع إلى النجوم حاملة « مكيالاً » يرمز للعلاقة بين علم الفلك والتقويم السنوى وهو أمر له شأنه بالنسبة لإقليم زراعى كشارتر ، كما يجسّد بطليموس الذى عزى إليه أهل العصور الوسطى ابتكار الساعة والتقويم السنوى . وفى أدنى اللوحة نرى رمز النحو (لوحة ١٠٨) ودوناتوس أحد النحاة الرومان ، وعلى حين تحمل ربة النحو بيسراها كتابا مفتوحا تُمسك يمناها بخيزرانة المعلّم فوق رأسى تلميذين صغيرين يضحك أحدهما وهو يشدّ شعر زميله . ثم نصل إلى الشخصيتين الأخيرتين فى مجموعة الفنون السبعة فى أدنى الإطار فنرى پيثاجوارس (لوحة ١٠٩) مكتشف نظرية الموسيقا منكبا على الكتابة بطريقة العصور الوسطى والقمطر مستند على فخذيه ، ومن ورائه رف على الحائط تصطف به أدوات الكتابة والممحاة . ويعلوه شكل يمثّل ربة الموسيقى وقد أحاطت بها الآلات الموسيقية (لوحة ١١٠) حيث نشهد من ورائها آلة المونوكورد

التى بها تقاس المسافات الموسيقية لضبط ذبذبات الطبقات الموسيقية ، وفوق حِجرها آلة السنطير ، كما علِّقت على الحائط ثلاث آلات فيول ثلاثية الأوتار . وتبدو الرّبة وهى تقرع مجموعة الأجراس الموسيقية التى تشير إلى اكتشاف پيثاجوراس للعلاقات الحسابية التى تحدّد المسافات التامة للأوكتاف والخامسة والرابعة . ويتجلى من شكلى پيثاجوراس المفكّر وربّة الموسيقى العازفة أن شارتر كانت مركزا هاما للموسيقى بجانبيها النظرى والعملى .

وتكشف المقارنة بين هذه الأشكال التى تمثل الفنون السبعة وبين الأشكال الموجودة فوق بهو المدخل الشمالى Porch إلى أى حد قد ازداد الفضول العقلانى خلال القرن التالى ، فبعد أن أشربت الجامعات التقاليد الإنسانية للفنون السبعة التى كانت تدرس فى مدارس الكاتدرائية ، انتظمت بها أيضا دراسة اللاهوت والطب والقانون ، فنرى تجسيدا للفلسفة فى شخص أرسطو ، وكذلك للهندسة التى اندمجت هنا مع العمارة ممثلة فى شخص أرشميدس ، والطب ممثلا فى شخص أبقراط ، هذا إلى دراسات أخرى غير جامعية مثل التصوير ممثلا فى شخص الفنان الإغريقى أپيلليس وصياغة المعادن ممثلة فى شخص توبال قاين Tubal-cain « الضارب كل آلة من نحاس وحديد » والزراعة التى يمثلها فريق مكون من آدم وقابيل وهابيل .

أما بهو الدخول الشمالى الذى لا يضارع بمداخله المهيبة الثلاثة portals والتى تمتد بعرض ستة وثلاثين مترا ممتدة بموازة القاعة العرضية Transept بأكملها فتعد بالقياس إلى الواجهة الغربية أكثر إتقانا وتحرّرا فى تفاصيلها الزخرفية ، وهى هبة من الأسرة المالكة الفرنسية ، يرجع تشييدها وزخرفتها إلى عهد الملك لويس الثامن وعهد الوصاية التى تولتها زوجته بلانش القشتالية ثم عهد ابنه لويس التاسع (سان لوى) . وهو ما استغرق الأرباع الثلاثة الأولى من القرن الثالث عشر . وقد اتخذ هذا البهو أيضا اسم العذراء إذ يفيض فى تناول موضوعات بوابة العذراء الموجودة بالمدخل المهيب الغربى إفاضة شبه موسوعية . فنرى مشاهد البشارة وميلاد المسيح وطفولته على المدخل المهيب الأيسر . بينما نرى مشاهد موتها وصعودها فوق عارضة المدخل المهيب الأوسط ، كما نرى تتويجها ملكة للسماء فوق حشوة العقد . كما تكشف عن دلالاتها وشمائلها سلسلة بعد أخرى من التمثيلات فوق أطر المدخل المعقودة Archivolts ، مثل المطوّبون(٤٤) الأربعة عشر وتجسيدات النساء الإثنى عشر اللاتى يمثلن حياة العمل وحياة التأمل . هذا إلى تماثيل عضادتى المدخل Jamb Figures الرائعة ، فنرى من بينها تماثيل الأنبياء داود وصموئيل وموسى وابراهيم مع ابنه اسحق وملشيصادق (لوحة ١١١ ، ١١٢) ثم ما أروع الشكل الممثل لحنه حامله ابنتها مريم بين ذراعيها (لوحة ١١٣) وهى اللوحة التى تزين العمود الناصف Trumeau بالمدخل المهيب الأوسط . ويعد هذا الشكل أحد روائع طراز النحت القوطى بخطوط أطواء الرداء المتساوقة والوجه الوقور المعبّر عن أسمى سجايا الأمومة . ولا نستطيع أن نُغفل لوحة ميلاد المسيح التى بالسرداب (القبو) أسفل المذبح ، وهى ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة ١١٤ ، ١١٥) فالمشاهدون لا يملكون غير الإعجاب بصدق تعبيرها وما يبدو فيها من الوداعة التى تشيع فى وجهى العذراء وطفلها .

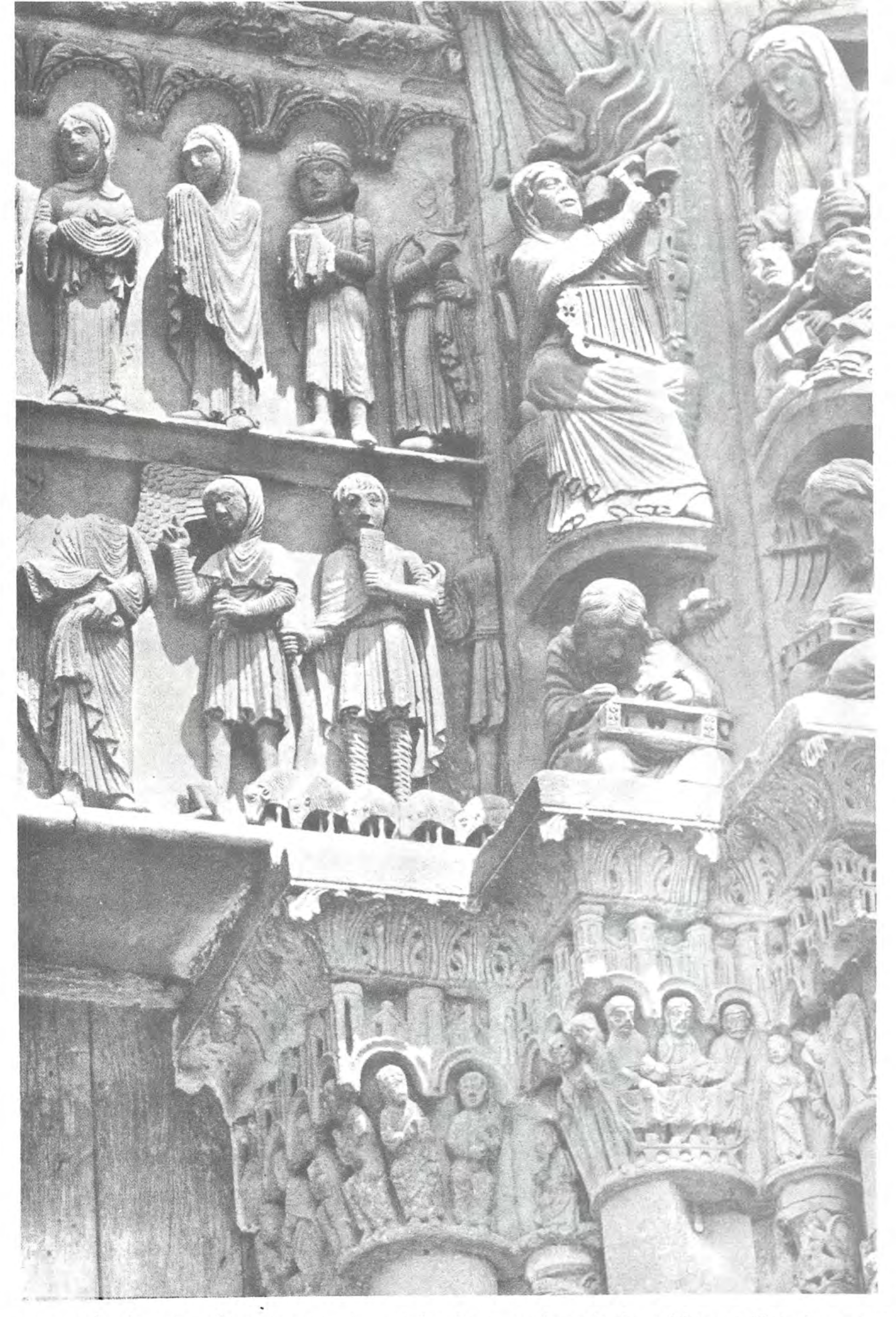
ويلفتنا أن عقود بهو الدخول الجنوبى مدببة أكثر من سابقاتها ، كما أن السقف المسنّم الذى يعلوها يضاعف من الإحساس بانطلاقها الرأسى . كذلك يتيح تراجع البهو عمقا مزيدا من تلاعب الضوء والظل

---

(٤٤) Heavenly Beatitudes : المُطوَّبُون أو المغبوطون الأربعة عشر هم تلاميذ المسيح الإثنى عشر ، أضيف إليهم فى المشاهد المسيحية قديسان أُجريت عليهما القرعة لاختيار أحدهما ليحل محل يهوذا الخائن الذى أسلم المسيح .



لوحة ١٠٧ . كاتدرائية شارتر . الشيطان يختطف روحاً .



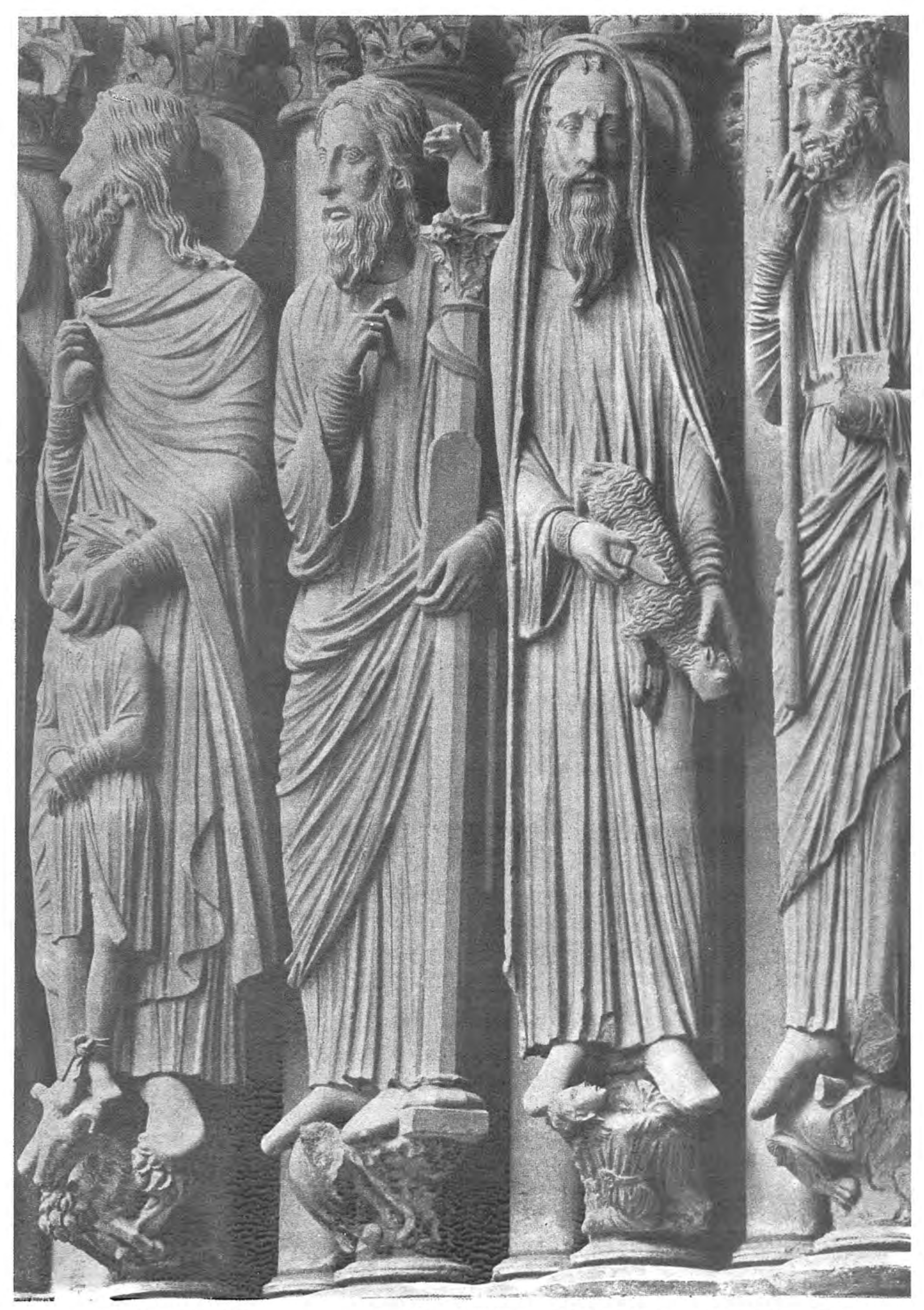
لوحة١٠٨ : البوابة الملكية. بوابة العذراء. إطار المدخل المعقود. حشوة العقد فى الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن. الركن الأيسر: أقطاب الفنون.



لوحة ١٠٩ . كاتدرائية شارتر . إطار المدخل المعقود : فيثاجوراس .



لوحة ١١٠ : كاتدرائية شارتر . إطار المدخل المعقود : ربّة الموسيقى

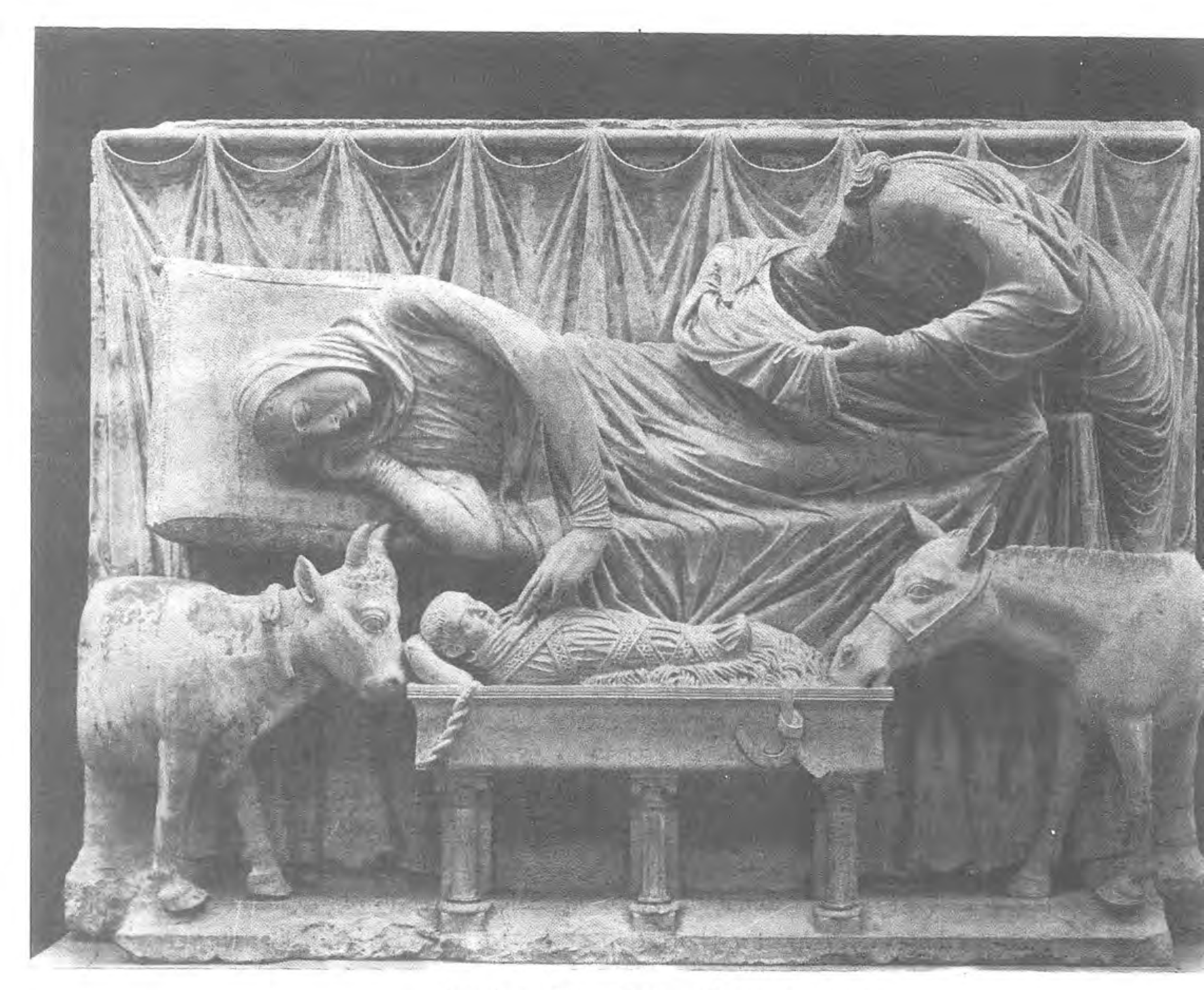


لوحة ١١١ : كاتدرائية شارتر . البوابة الشمالية . تماثيل عضادة المدخل . الأنبياء داود وموسى وصمويل وإبراهيم ومعه ابنه إسحق .

لوحة ١١٢ . كاتدرائية شارتر . تماثيل عضادة المدخل :
ابراهيم ومعه ابنه اسحق . (تفصيل).

لوحة ١١٣ : كاتدرائية شارتر . عمود ناصف با لمدخل المهيب الأوسط .
القديسة حنة حاملة ابنتها مريم بين ذراعيها .





لوحة ١١٤ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح : بالسرداب أسفل المذبح .

فوق المنحوتات الغزيرة الوفيرة بحيث لم تدع حيّزا من قواعد الأعمدة حتى قمة السقف المسنّم إلا شغلته .
كذا يسترعى انتباهنا أن أشكال الأجساد فى كل من البهوين الشمالى والجنوبى ذات نسب طبيعية بالمقارنة بأشكال الواجهة الغربية ، وأن وضعاتها شديدة التنوّع وبعيدة عن الطابع المألوف المتعارف عليه ، كما تحمل قسمات الوجوه مزيداً من الحيوية . وجاء تمثيل الحيوان والنبات أقرب إلى النزعة الطبيعية ، وتكشف مقارنة أشكال الشخوص مع شخوص الواجهة الغربية ــ التى لا تعبر عن شخصيات بعينها ــ عن تميّز فردى تبدو معه هذه الشخوص وكأنها بورتريهات لأشخاص على قيد الحياة . ومن هنا يتضح من تطور الأسلوب كيف تنازل النحت القوطى عن قدر من الضخامة السابقة عليه ، كما ازداد ارتباطه بالعمارة .



لوحة ١١٥ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح (تفصيل) .

الزجاج المعشّق الملوّن بكاتدرائية شارتر

إن نوافذ ممشى كنيسة سان دنى بباريس ذات اللون الأزرق المتألق والتى صُنعت عام ١١٤٦ ، وكذا نوافذ كنيسة سانت شاپل بباريس ذاتَ اللون الأرجوانى الفاتح التى صُنعت عام ١٢٤٨ ، هذه وتلك تشير الى بداية ونهاية المرحلة التى بلغ فيها الزجاج المعشّق الملوّن الفرنسى أوج كَمَا لِه . ففى هذه المرحلة زُيِّنت المئات من الكنائس الكبرى بل والكنائس المتواضعة بالريف ، هذا الى الكاتدرائيات العظمى بروائع من الزجاج الملوّن . غير أن الكثير منها قد نالت منه يد الزمن بسبب الحروب أو إهمال شأنها أو بما أُدخل عليها من ترميمات خاطئة . وعلى الرغم من هذا كله فما زالت بقية رائعة من لوحات الزجاج الملون فى بورج ولومانز وپواتييه وسانس وباريس وغيرها ، وإن لم يكن منها ما يضارع ما تضمّه كاتدرائية نوتردام ده شارتر من لوحات ، تعدّ أبدع ما أنجزته العصور الوسطى .

وكانت صناعة الزجاج الملوّن ابتكارا من إبداع الخميائيين القدامى ، لذا كانت من الغموض بمكان مما جعلها مرتبطة بكل ألوان المُعَمَّيَات . ومن هذا ما يُقال من أن الزجاج الأزرق الشهير بكاتدرائية شارتر من مسحوق الياقوت وأن الزجاج الأحمر القانى من خلط الصِّبغ الأحمر بالتبر . ولكن ما لبث أن كُشف عن هذا الغموض الستار حين وقعت لنا مخطوطة الراهب ثيوفيلوس الذى عاش بألمانيا فى مطلع القرن الثانى عشر ، فقد ذكر فيه الأساليب المتنوعة لصناعة الزجاج الملون التى كانت تستخدم فيها رمال الأنهار الدقيقة مع مقدارين من رماد خشب الزان وأعواد نبات السرخس المحروق ، ويُضاف الى هذا كله قدر قليل من الملح يُعين على صهر تلك المواد ، ويظل هذا المزيج فى درجة الانصهار الكامل ساعات عدّة .

ولم يكن عَرضاً أن تكون شارتر مركزا لصناعة الزجاج الملوّن فهى تتاخم نهرا رماله بالغة النعومة ، كما كانت الى جانبها غابات مليئة بشجر الزان وأراضٍ ممتدة ينبت فيها السرخس . والزجاج المكوّن من رماد

خشب الزان ورمال النهر النّقية يكون لونه أخضَر باهتاً ، وحين يُصهر يتحوّل الى لون قرنفلىّ وردىّ أو أرجوانى بعد أن يُضاف إليه شىء من المنجنيز . أما الألـوان الأخرى فتكـون بإضـافة بعض الأكـاسيد المعدنية ، فاللون الأخضر والأرجوانى يُحصل عليه بإضافة مركّبات المنجنيز ، واللون الأصفر يُحصل عليه بإضافة أكسيد الحديد ، واللون الأحمر يُحصل عليه بإضافة أكسيد النحاس ، واللون الأزرق الشهير والمأثور عن كاتدرائية شارتر يُحصل عليه بإضافة الكوبلت ، وكان وحده يُستجلب من أماكن بعيده . والغريب أنه بهذه الأسباب الأولية استطاع صانعو الزجاج الملون فى شارتر أن يُبدعوا ألوانا على درجات لا تبارى ، ومن ذلك الأخضر الزمرّدى والأحمر الساخن الوهج والأزرق السماوى ومع هـذه الألوان الأسـاسية فثمـة تدرّجات لونية أخرى جاءت عرضا لا قصداً مثل الأخضر الزيتون والبنّى والأرجوانى الضّارب الى البنّى أو الوردىّ . وكان سُمك لوح الزجاج بين ملليمتريں وستّة ملليمترات . وإذ كان الزجاج الأحمر لا يتيـح للضوء أن ينفذ النفاذ كله لذا كان يُخلط بخِلْطٍ أبيض ، ومن هنا نشأت تلك التعاريق والتجزيعات التى تبدو فى الألواح الزجاجية ذات اللون الأحمر . واستُخدم بأخرة طلاء الميناء الشفّاف الذى كان يُطرح على الألواح ثم يُعرّض لحرارة عالية . وكان صانعـو الزجـاج الملوّن يؤدون مهمتهم حيث تكون المبـانى التى ستُزوّد بالزجاج الملوّن حتى لا تكون ثمة مشقّة أو خطورة فى نقل الألواح الزجاجية .

وكان من بين مايُثار فى دروس يوم الأحد خلال العصور الوسطى هذا السؤال : ما الذى على المؤمن أن يفعله حين يختلف إلى الكنيسة ؟ وكان الجواب هو أن يضع إصبعه فى حوض الماء المبارك ويرشم علامة الصليب بإصبعه ثم يأخذ فى الطواف فى أرجاء الكنيسة متطلّعا الى الزجاج وما عليه من رسوم وصور فهى تُغنى من يجهل القراءة بما فيها من أحداث مسيحية .

ولم تكن يد الزمن العابر رفيقة بالمنحوتات الخارجية بكاتدرائية شارتر ، بل إن العوامل الطبيعية قد طمست الألوان المتعدّدة التى كانت تكسوها وانتزعت رقائق الذهب التى تألقت يوما على بعض أجزائها ، ومن هنا يحسّ بالشجن زائرها الذى أتيح له أن يقرأ ماضى هذه المنحوتات فإذا هو لا يرى ما يحرّك الأثر فى نفسه غير تدفّق الخطوط المنحوتة وتلاعب الضوء والظل الذى يلطّف من حدّة اللون الرمادى الحالى لهذه المنحوتات . غير أنه ما يكاد يدلف الى داخل الكاتدرائية حتى تغشاه بهجة تُذهبُ بِشجنه ، فإذا ذكريات الماضى تتمثّل أمامه فيما يراه من تألّق الزجاج المعشّق الملوّن بثرائه العميم من ألوان زاهية تتراءى فى لوحات تعدادها ثلاث وسبعون ومائة لوحة من الزجاج المعشّق تُربى مساحتها على ألفى متر مربع ، ما تكاد تقع عيون المشاهدين عليها حتى تغشاهم غشية ثم نشوة تردّهم الى ذلك الإعجاز الذى ألْهمه فنان العصور الوسطى فشيّد هذا المعبد لـ « ملكة السماء »والذى يتجلّى فيه الارتباط الخلاّق بين العنصرين الإنشائى والزخرفى والاختيار الحاذق لمواقع المنحوتات ولوحات الزجاج لتشكّل وحدة متكاملة مع بقية المبنى الذى لم يجىء عن صُدفة ، ولم تلعب العشوائية أى دور فى تصميمه المحكم منذ البداية . فلم يكن الزجاج الملوّن يُعدّ ذا قيمة إنشائية فى فن العمارة حتى بدا لهم أن يستخدموه فى سدّ النوافذ والفراغات ، ومن هنا غدا الزجاج المعشّق الملوّن ذا وظيفة رئيسية فى الفن المعمارى . هذا إلى أنه بدا أقوى من غيره فى تحمّل ضغوط الرياح وعوامل المناخ . لهذا كان يُعدّ وفق منهج هندسى ينتظم القضبان الحـديديـة المحيطة وشـرائط الرصاص المتشابكة الممسكة بقطع الزجاج المشكّلة . وبينما كان على شارتر أن تشاطر المدن المجاورة لها أمجادها المعمارية والنحية فقد اشتهرت دون غيرها بكونها مركز صناعة الزجاج الملون ، كما أنّ منجزاتها من الزجاج المعشّق بالكاتدرائية سما بها عن أن توضع موضع المقارنة مع أى كاتدرائية أخرى .

ويكاد كل الفنون المرئية تتفق رغم اختلاف سُبُلها فيما يتصل بمشكلة الضوء ، فلا مناص من أن يَحْسِبَ السطحُ الخارجى للمبنى حسابا لضوء الشمس ، وكذا تتطلب المنحوتات سواء أكانت نحتا مجسّما أم نقشا بارزا استخدام الضوء والظل استخداما معبرًا ، وكذا يجرى التصوير سواء أكان جداريا أم على لوحات مراعيا تأثير الضوء . وفى كل حالة من هذه الحالات يتلقّى المشاهد انطباعته عبر شعاع الضوء المنعكس إلا فى حالة الزجاج المعشّق الملوّن حيث يكون الشعاع المباشر موضع الاعتبار الرئيسى للفنان ، لأنه بمروره عبر هذا الوسيط الفريد يكتسب تألّقا أكبر وحدة أشدّ من أى مادة وسيطة أخرى ، وهذه حقيقة لامراء فيها ، يعزّرها ما فى هذا الفن من سحر يشدّنا ويُشجينا . ويرتبط استخدام الزجاج المعشق الملون كلوحات جدارية الى حدّ كبير بالاستخدام المبكر للوحات الفسيفساء ولوحات الفريسكو والمعلّقات المطرّزة والنسجيّات المرسّمة . وإذا كان فن الزجاج المعشق قد نما وتطور فى العصر الرومانسكى فإنه لم يحظ بمكانته الإيقونوغرافية على قدم المساواة مع النحت والتصوير إلا مع بواكير العصر القوطى حين شيّد الأب سُوچيه كنيسة سان دنى St. Denis فاختفت الجدران أو كادت نتيجة ما فرضه منطق تصميم الكاتدرائية القائم على الأكتاف والدعائم المهيمنة هيمنة تامة على داخل الكاتدرائية أكثر من قيامه على الجدران الحاملة ، وكذلك لما بلغته القبوات من ارتفاع شاهق تعذّر معه استخدام التصاوير الجدارية وتصاوير السقوف فتجلّت فراغات الشبابيك بوصفها السطح الوحيد المتاح للزخارف المصورة . وبات على الفنان القوطى أن يثير انتباه المشاهدين بنسج لوحات زجاجية ملونة تنافس النسجيات المرسّمة ، فبرع فى تشكيل العديد من الألوان بإضافة معادن معينة الى الزجاج وهو فى حالة الانصهار ، حتى إذا بردت ألواح الزجاج أخذ الفنان فى تجزئتها الى قطع صغيرة تشكّل التصميم الذى سبق له إعداده . وكانت قطع الزجاج المتنوّعة التى تتراوح مساحاتها بين أربعين وثمانين سنتيمترا يُضمّ بعضها الى بعض بشرائط أو قضبان من الرصاص تؤدى مهمة الخطوط المحوّطة المحدّدة ، وتربط القطع الزجاجية كلها بعضها ببعض ، كما أنها كانت تخفّف من شدّة الألوان القوية . أما التفاصيل الدقيقة مثل قسمات الوجه والأيدى وأطواء الثياب وما إليها ، فهذه كلها تُرسم باليد مع وضع لمسات التجسيم هنا وهناك . والمادة التى تُرسم بها تكون عادة من أكاسيد معدنية تُسخّن أولا ، وبعد أن يتمّ الرسم تعُرّض الألواح الزجاجية لدرجة حرارة عالية . وتثبّت اللوحة بعد ملئها لفراغ الشباك فى أطر الحديد التى تشدّها وتأخذ مكانها حيث تطوّقها الحجارة بإحكام تام ، وكانت أُطر النوافذ فى شارتر أولا خشبية ثم ما لبثت أن استُبدل بها أطر حديدية . فإذا تطلّع المشاهد نحو الزجاج الذى يسقط عليه الضوء بدا اللوح شفّافا وشرائط الرصاص وقضبان الحديد خطوطا سوداء كامدة تساعد على تحديد محيط الأشكال وفصل الألوان فلا تغشّيها الضّبابية حتى عند النظر إليها عن بُعد . ومن العسير أن تنقل الصورة الفوتوغرافية ذات اللون الأبيض والأسود الى القارىء روعة الأصول الملوّنة وجلالها لا سيما أن الخطوط السود للحديد والرصاص تبدو فى مثل هذه الصور وكأنها أبرز شىء فيها ، على الرغم من أن مثل هذه الصور الفوتوغرافية تتيح لنا أن ندرك مدى العناية والدقة التى اتبعها الفنان فى تنفيذ تصميمه وتفاصيله .

ويشارك فنان الزجاج المعشق الملوّن فنان لوحات الفسيفساء ومرقّن المخطوطات فى تفضيل التصميمات ذات البعدين ، وقد وفّق معشّقو الزجاج من خلال مهارتهم فى تشكيل شخوصهم الوقورة وابتداع الصيغ التجريدية لتشكيل حواف لوحاتهم ضمن التصميم المعمارى بطريقة تدعو إلى الإعجاب ، كما خلقوا الإيهام بالفراغ اللامتناهى باطّراح التأثيرات الطبيعية مثل خلفيات المناظر الطبيعية وما شابهها ، والاقتصار على النماذج ذات الألوان الطيفية غير المركّبة Pure Colours وذات الأشكال الهندسية .

وتخضع الوحدة فى التصميم الإيقونوغرافى لزجاج كاتدرائية شارتر لما تخضع له الوحدة التى تسود أى دائرة من دوائر المعارف كما تنساق لوحاتها على مساق المنحوتات الخارجية انسياقا يرجع إلى الفكرة التى أملت تشييد الكنيسة لتكون جديرة بمريم البتول ، فلا يخالج من يختلف الى الكاتدرائية الشك لحظة واحدة فى أنه فى حضرة « ملكة السماء » الجالسة على عرشها فى جلال فى اللوحة الوسطى للحنيّة التى تعلو الهيكل الرئيس ، ويحتشد حولها فى لوحات مجاورة رؤساء الملائكة والقديسون والأنبياء والأمراء الواهبون ورموز أصحاب الحرف والتجار، وعدد هذه الأشكال أربعمائة هم أفراد الحاشية الذين يمجّدون مليكتهم . ويتجمّع الحجاج فى أيام الأعياد فى المجاز العريض الأوسط والمصلّيات تحت قدميها يتمتمون بالدعاء عسى أن تشملهم برعايتها .

وثمة تعليقات تلفتنا إلى ما طرأ على الظروف الاجتماعية من تغير فى القرن الثالث عشر نلمحها من مطالعة ما سجّله واهبو لوحات النوافذ . ففى أدنى كل لوحة توقيع دال على الشخص الذى أسهم بدفع نفقات النافذة هو وأسرته أو الطائفة التى ينتمى إليها . وكان من الطبيعى ألا يملك دفع تكاليف تلك النوافذ الضخمة المتّخذة شكل الوردة إلا الأسر المالكة ، على حين كان الأرستقراطيون ورجال الكنيسة يتكفّلون بالنوافذ المستطيلة فى المجاز الأوسط وردهة المرتّلين ، وإن أتاح الرخاء الذى عمّ نقابات الحرفيين والتجار فى العصور الوسطى لهم أن يشاركوا مختارين فى إنجاز الكثير من هذه النوافذ ، حتى اكتفت الأسرة المالكة الفرنسية ودوق بريتانى بإهداء نوافذ القاعات المستعرضة [المجاز القاطع] بينما كانت النوافذ الوسطى الهامة فى حنية الكنيسة والتى يبلغ ارتفاعها أربعة عشر مترا من إهداء الحرفيّين ، فقد أهدت نقابة الخبازين تلك النافذة التى تعلو الهيكل الرئيس والتى هى دوما محطّ الأنظار . وإذ كان لكل نقابة قديس راع ، فقد كانت معظم النوافذ التى تُهديها النقابات تصوّر حياة قدّيسهم الراعى ومعجزاته . وبينما كانت أسر النبلاء تضع شعار الأسرة على لوحاتهم تمييزاً لها ، كانت النقابات والطوائف تلجأ الى تمثيل أحد أفراد المهنة عاكفا على تأدية حرفته وكأنه توقيعها على النافذة المهداة . وثمة تسع عشرة نقابة وطائفة مختلفة مسجّلة على شبابيك شارتر بما فى ذلك الخبازين (لوحة ١١٦) ودابغى الفراء (لوحة ١١٧) وصانعى العجلات والبراميل (لوحه ١١٨) وناقلى النبيذ (لوحة ١١٩) .

وثمة نوافذ من كنيسة شارتر الرومانسكية المبكّرة لا تزال على حالها ، منها النافذة الممتدة طولا فى الممشى الجنوبى ويطلق عليها « عذراء اللوحة الزجاجية الكبرى الجميلة » Notre Dame de la Belle Verriere (لوحه ١٢٠) ، ومنها نوافذ كبيرة ثلاث فوق المدخل الغربى . وهذه وتلك من أبدع ما تضمّه الكاتدرائية ويرجع تاريخها الى منتصف القرن الثانى عشر . أما بقية النوافذ الزجاجية التى تضمّها الكاتدرائية فقد صُنعت فيما بين عام ١٢٠٠ و١٢٤٠ .

وترجع النافذة الكبرى المشكّلة على هيئة الوردة فى الواجهة الغربية إلى مطلع القرن الثالث عشر ، وبهذا تكون معاصرة لمعظم النماذج فى سائر أنحاء الكنيسة . أما الشبابيك الضيقة الممتدة طولا Lancets الواقعة تحتها ــ وهى أقدم النوافذ وأجملها فى رأى العديد من النقاد ــ فشأنها شأن المداخل المهيبة التى توجد تحتها فى الخارج كانت فى الأصل جزءا من الكنيسة الرومانسكية المبكرة كما أسلفت . وقد أمكن تتبع أصولها ونسبتها إلى المدرسة التى نفّذت شبابيك كنيسة الأب سوچيه فى سان دنى ، وهى المدرسة التى عملت فى شارتر لأول مرة خارج باريس . وكانت منجزات القرن الثانى عشر تتميز بصفة عامة بصقل أسطحها ودقة الأجزاء التى يتكون منها السطح حتى لكأنها جواهر مبهرة . كما لقيت العناصر الهندسية والتوريقية على

حواف النوافذ عناية كبرى وقد تألّقت الزرقة فى خلفياتها ، على حين صُنعت الأشكال والعناصر التجريدية بتدرّجات متعدّدة من اللون الأحمر والأخضر الزمردى والأصفر والياقوتى والأبيض والأسود .

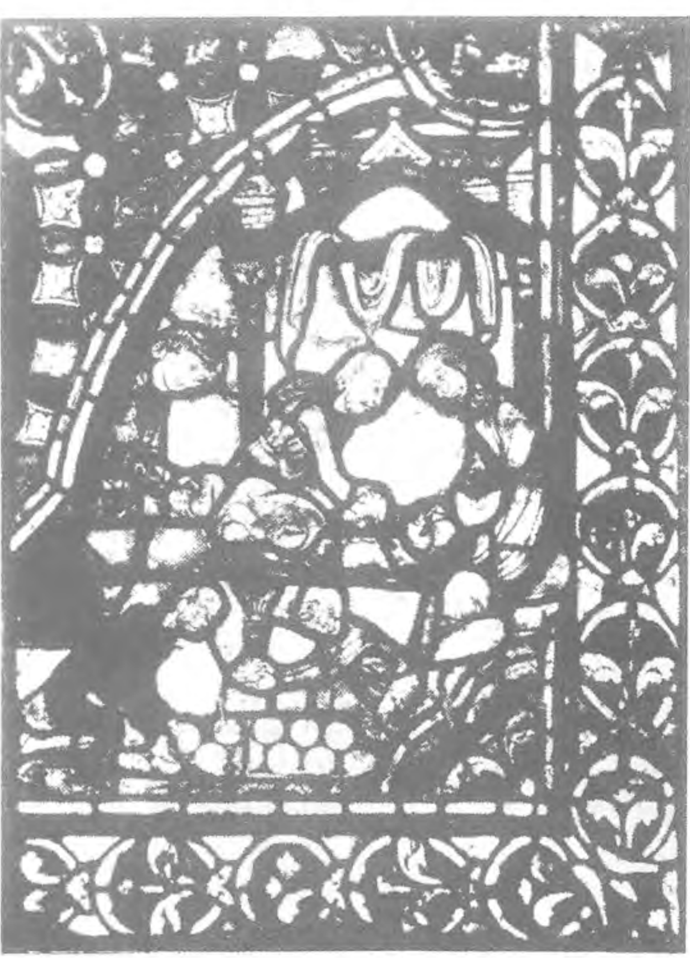
وتُعدّ النافذتان الكبيرتان اللتان جاءتا على شكلىْ وردتين وكذا النوافذ الممتدة طولا تحتها فوق القاعات المستعرضة أجمل المُنتج من الزجاج المعشق الملون خلال القرن الثالث عشر . وتبدو فى إحدى هاتين الوردتين صورة المسيح فى جلاله وفى الأخرى صورة العذراء فى مجدها ، كما تمثل النوافذ الممتدة طولا تحتها ملوك العهد القديم وأنبياؤه والرسل وأصحاب الأناجيل الأربعة .

وثمة مسنّم فوق القاعة المستعرضة الشمالية تقع فى وسطه « النافذة على شكل الوردة » التى يُطلق عليها « وردة فرنسا » (لوحة ١٢١) وقطرها ثلاثة عشر مترا . وهذه الوردة وكذا خمس نوافذ أخرى تمتد طولا تحتها كلها مهداة من الأسرة المالكة الفرنسية أيام حكم بلانش القشتالية . وتحمل هذه الوردة ما يدل على مهارة ملوّنى الزجاج فنرى الدوائر والمعيّنات متجاورة فى شكل منسّق . أما عن النوافذ التى فى أسفلها فإن الضوء يمرّ منها فى شعاعات غير متكسّرة فتلقى نورها على داخل الكاتدرائية المعتم . ونجد صورة العذراء جالسة على عرشها تتوسط الجامة الدائرية الوسطى . ومن حول هذه الجامات جامات أخرى فيها صور للملائكة وملوك يهوذا والرسل الإثنى عشر . وفى النافذة الطولية الوسطى تبدو القديسة حنة ومريم بين يديها وهى طفلة . وإلى اليمين واليسار من حنة نوافذُ نرى فى اثنتين منها صورتى داود وسليمان رامزتين إلى الدم الملكى الذى يجرى فى عروق المسيح ، وفى الثالثة والرابعة نرى صورتى ملشيصادق وهارون رامزتين إلى قدسية المسيح .

أما عن واهب هذه النوافذ فقد رُمز إليه بشعار رُسم مرتين ؛ مرة فى معيّن بالجزء الأدنى من « وردة فرنسا » ومرة أخرى فى النافذة الطولية الوسطى ، وهو مكون من زنابق ذهبية فوق أرضية لازوردية (لوحة ١٢٢) .

وتعد الشخوص الخمسة المصوّرة على النوافذ الطولية من أروع الأعمال الزجاجية فى كاتدرائية شارتر . ولقد صوِّرت النافذتان الخارجيتان فوق أرضية زرقاء ، كما صورت النوافذ الثلاث الداخلية فوق أرضية حمراء ، منها واحدة طولها أقدام ست وعرضها ثلاث تحمل صورة داود ملكا ومرتّلا ، فنراه يُنشد المزامير عازفا على آلة الهارب ، وعلى كتفيه عباءة خضراء زمرّدية تباين حُمرة الخلفية وصُفرة آلة الهارب وزُرقة حواف العباءة (لوحة ١٢٣) . وإذ كان من العسير إظهار البشرة بلونها الطبيعى ، لذا احتالوا فجعلوا لون البشرة أرجوانيا فاتحا . وكما أن اللون الأحمر لا يسمح إلا للجزء اليسير من الضوء بالمرور ، لذا كانوا يمزجون اللون الأحمر بالبياض ، ومن هنا كانت تلك التجزيعات التى تبدو فى الخلفيات الحمراء كما قدمت .

وثمة لوحة أخرى طولها أقدام ثمان وعرضها أربع تحمل صورة الملك سليمان ، تبرز ألوانها المتناغمة جلال هذه الشخصية الشهيرة . ويبدو الملك سليمان فى زىّ أمير فرنسى فتىّ والتاج على رأسه والصولجان فى يده يرمزان إلى مكانته ، ويشير شعر رأسه المنسدل حول وجهه إلى ذلك الأسلوب المعهود فى تصفيف الشعر خلال العصور الوسطى . ومانراه من عبثه بيسراه بالسلسلة الذهبية التى تحيط بعنقه كان من الموضوعات المأثورة فى پورتريهات الأمراء الفرنسيين . وكذا نراه قد وضع فى يديه قفازين أبيضين ، كما نرى عباءته موشّاة أطرافها بالفراء . ويقول البعض إن هذه اللوحة ليست لسليمان وإنما هى للويس التاسع (سان



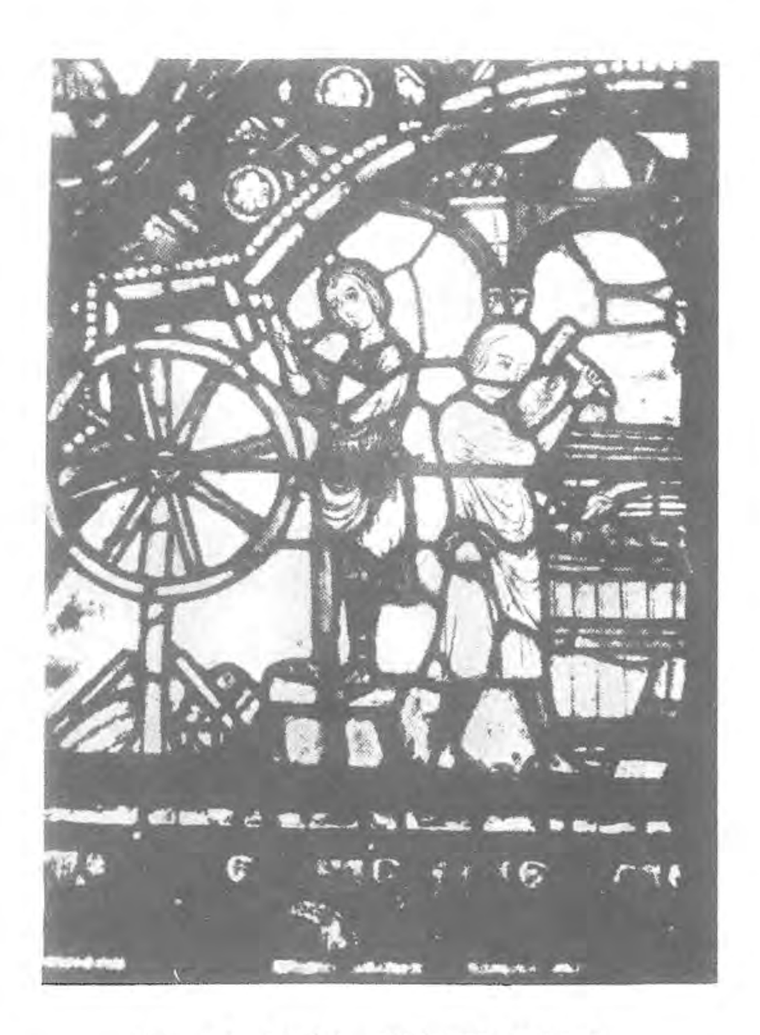
لوحة ١١٦ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . الخبازون . القرن ١٣



لوحة ١١٧ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . صانعو الفراء منتصف القرن ١٣

لوى) ، إذ أن هذه النافذة وُضعت فى كاتدرائية شارتر أيام أن كانت أمه بلانش القشتالية وصيّة عليه فى صباه (لوحة ١٢٤) .

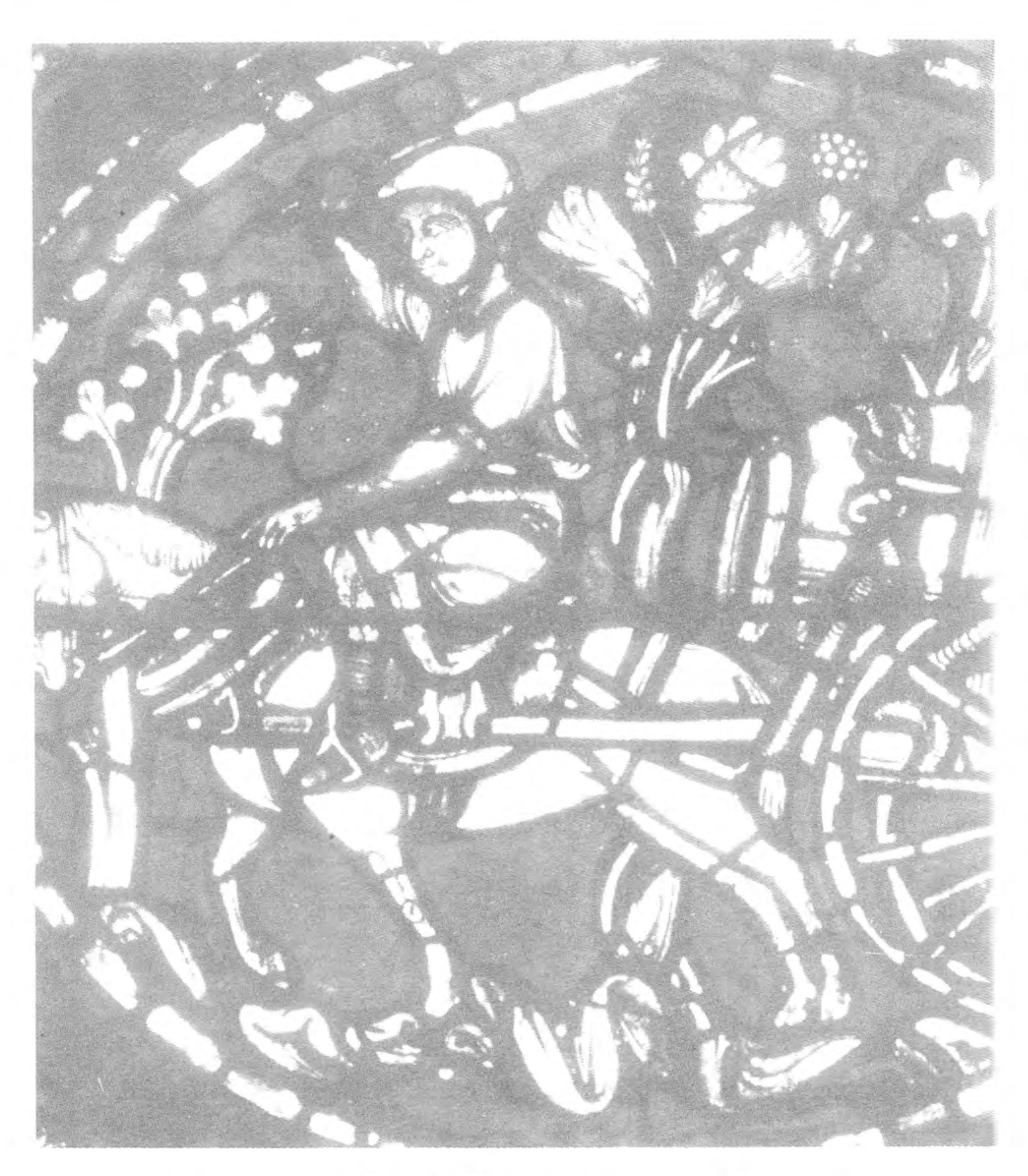
هكذا بلغ فنانو الزجاج المعشق الملوّن من الدقة والبراعة ما جعل نوافذهم تحتل مكانة لوحات الفسيفساء والتصاوير الجدارية فى كنائس العصر المسيحى المبكر والعصر الرومانسكى ، بل لقد أضفوا أكبر قدر من الصفاء على الفراغ الداخلى إذ استطاعوا بفنهم المتميّز تشكيل الضوء وإعطائه معنى نابضا معبّرا عن المفاهيم السامية بأفضل مما تملكه أية مادة وسيطة أخرى ، بل لقد أمكن لفنان الزجاج المعشق بتحويله ضوء



لوحة ١١٨ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون صانعو البراميل والعجلات . القرن ١٣ .

الشمس إلى عنصر تشكيلي أن يمنح المهندس المعمارى سيطرة تامة على عنصر الإضاءة فى الداخل تتيح له مزيدا من السيطرة على تصميم مبناه على هواه ، بنفس القدر الذى أتاحته له سيطرته المادية على وسيط غير مادى يشكّل منه ما يتوافق مع طموحاته التصويرية والتعبيرية (لوحة ١٢٥) .

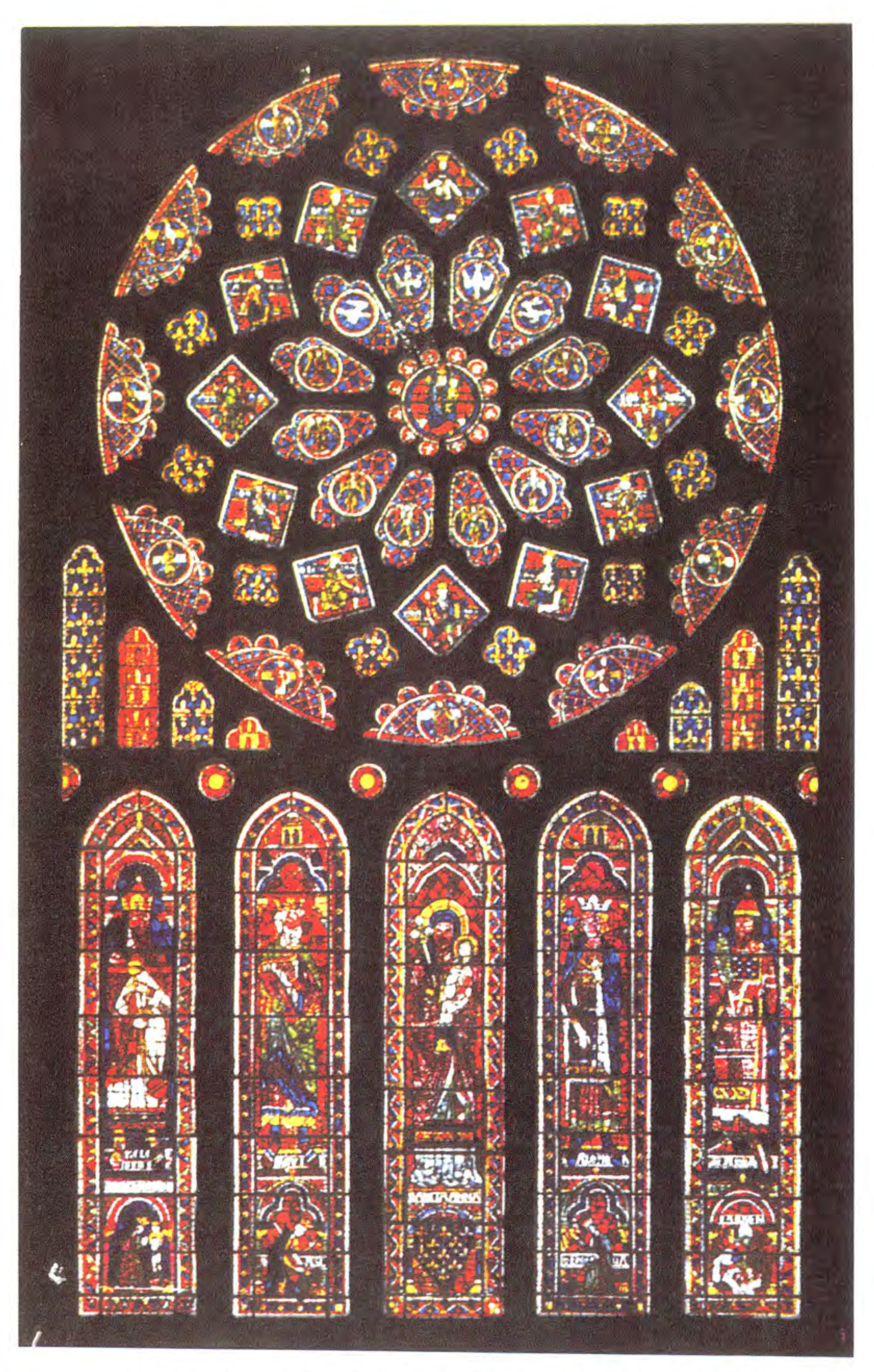
وعلى الرغم مما فعلته الثورة الفرنسية بكاتدرائية شارتر من عبث بمحتوياتها فلقد أعيد إليها بهاؤ ها مرة أخرى فى عهود لاحقة . ثم إذا ما كانت الحربان العالميتان وخيف على تلك النوافذ أن يصيبها تلف نُقلت إلى مكان آمن ، ولا عجب فهى من ممتلكات الدولة الفرنسية النفيسة التى تعتزّ بها كل الاعتزاز .



لوحة ١١٩ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . أحد زُرّاع الكروم ينقل النبيذ فى برميل . ١٢٠٠ ـ ١٢١٥ .



لوحة ١٢٠ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نوتردام ديلا ڤيرير « عذراء اللوحة الزجاجية الكبرى الجميلة » .



لوحة ١٢١ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة « وردة فرنسا » تعلو النوافذ الطولية الخمس .



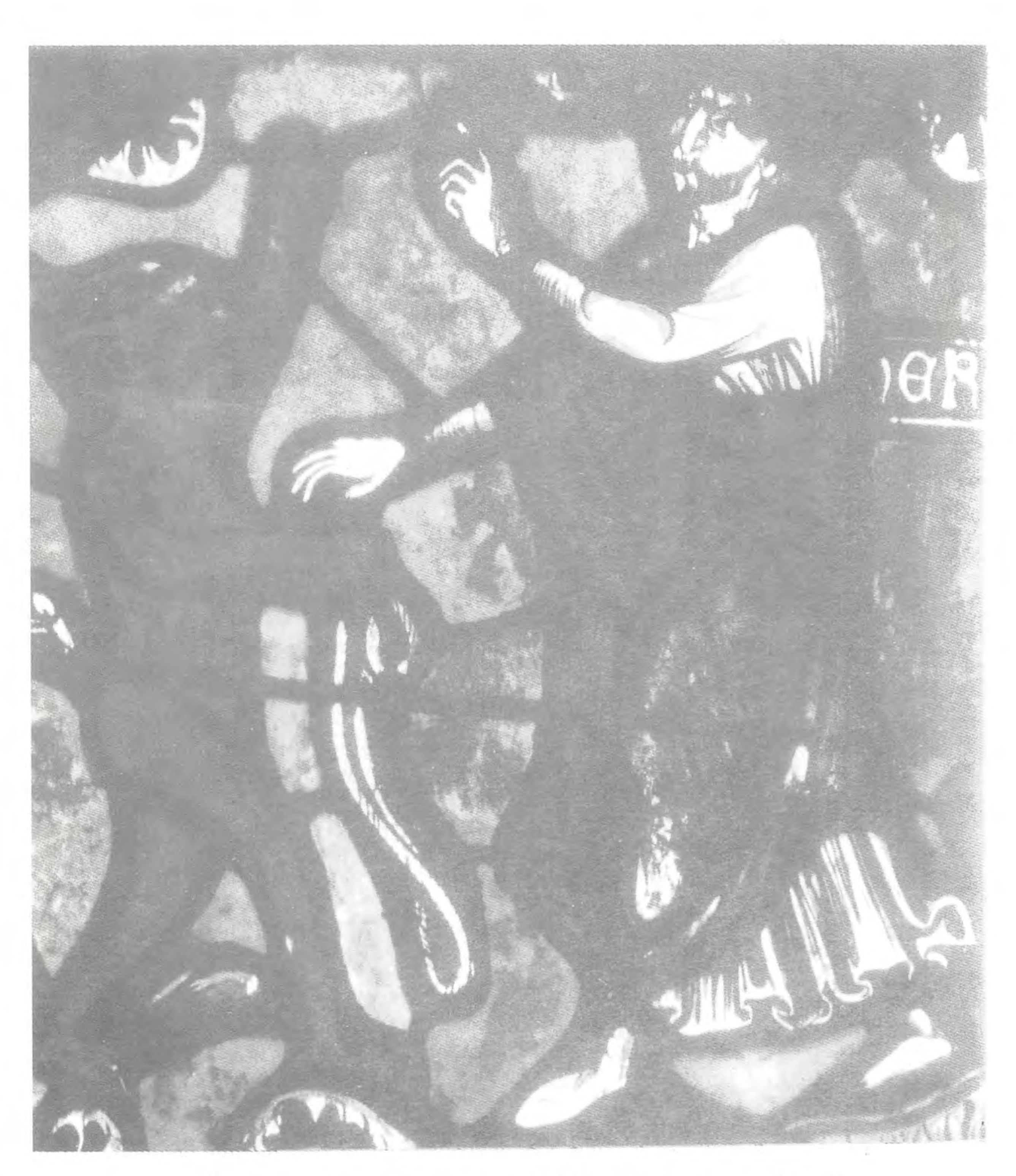
لوحة ١٢٢ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . شعار الأسرة
المالكة الفرنسية داخل شكل معيّن فى أدنى نافذة « وردة فرنسا »



لوحة ١٢٣ كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون .
النافذة الطولية الوسطى فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك داود .



لوحة ١٢٤ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة طولية فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك سليمان ، ويقال لويس التاسع .



لوحة ١٢٥ . كاتدرائية بورچ . زجاج معشق ملون . هرموجين يعقد ميثاقاً مع الشيطان . القرن الثالث عشر .

الطراز القوطى الدولى

حين أوشكت العصور الوسطى على نهايتها كانت الفنون فى ذروة تطورها ، كما كانت تتناوبها آثار الواقعية الناشئة ، فقد أتيح للتصوير بعد تحلّله من الصرامة والجمود أن ينهج نهج الاتجاهات الدنيـوية الجديدة ، ولا سيما ما كان منها خاصا بالأوساط الأرستقراطية التى ما انفكت موصولة بمـاضيها . وعلى الرغم من أن النزعة التكلّفية(٤٥) الرهيفة كان إليها زمام التصوير إلاّ أنها نزلت شيئا عن بعض مقتضياتها سعيا وراءالواقعية . وقد لاحظ مؤرخو الفن منذ أكثر من نصف قرن أن عددا كبيرا من التصاوير المؤرخة ما بين عامى١٣٧٥ و١٤٢٥ تحمل تشابها شديدا بين بعضها البعض فى جميع أنحاء أوربا ، بدءا من إنجلترا إلى بوهيميا ، ومن الأراضى الواطئة إلى إسبانيا وصقلية ، وإن كانت الكثرة الغالبة منها فى مملكة فرنسا ودوقية برجنديا . ومهما كان الموضوع المصور دينيا أو دنيويا ، فقـد كانت اللوحـات الجداريـة المصورة [الفرسكو] ومنمنمات المخطوطـات المرقّنـة والزجـاج المعشّق الملوّن والنسجيات المـرسّمة والمطرّزات ولوحات الطلاء بالميناء تعكس جميعا أسلوب التصوير المعاصر ، وتترابط معا بعلاقة وثيقة ملحوظة جعلتها على الرغم من انتسابها إلى مجموعة متعاقبة من المدارس تحمل اتجاها فى التصوير اصطلح مؤرخو الفن على تسميته « بالطراز القوطى الدولى » International Gothic Style . والظاهرة المميزة لهذا الأسلوب هى الالتزام بشىء من التكلّف الذى يُخضع الأشكال كافة ــ سواء أكانت أشكالا آدمية أو نباتية أو صخورا ــ لإيقاع أسلوب خطّى رشيق أنيق ذى خطوط ملتوية متأوّدة ينهل رقّته من القيم الجمالية القوطية . بل إن

---

(٤٥) Mannerism الأسلوب التكلّفى هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تأنق أو تكلّف أو غلو ، ويعزى إلى التصوير الإيطالى خلال القرن ١٦ ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساسا على الإعجاب بميكلانجلو وما تلا ذلك من إفراط فى محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبّر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلفى المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م.م.م.ث] .

الموضوعات الدينية التى تشيع فيها النظرة التصوّفية نراها وقد غشّتها أحيانا مسحة غنائية دنيوية المذاق ، إذ حاول الفنان أن يحشد فى لوحاته جمهرة غفيرة من القصص الدينى تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيها ملامح العصر الذى صُوّرت فيه مما أضفى على الفن الدينى صبغة إنسانية ، كما صحب ذلك إسراف فى الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية كالصيد والطراد والفلاحة ومناظر الحضر ، فقدّم المصوّرون روائع أنيقة بارعة فيها إفراط يحكى الإفراط فى مباهج الحياة اليومية .

ولكى نصل إلى جذور هذه الحركة لابد من تتبّع تاريخ الأسلوب القوطى فى تصاوير العصور الوسطى الدنيوية ، ولا سيما فنون البلاطات فى تلك الفترة . والمعروف أنه كان ثمة إنتاج غزير للفن الدنيوى خلال العصر الكلاسيكى يشمل تصوير المناظر الطبيعية ووقائع الحياة اليومية والطبيعة الساكنة(٤٦) والموضوعات التاريخية والمعارك الحربية إلى غير ذلك ، لجأ الفنان فيها إلى الإيهام بالواقعية من خلال استخدام الضوء والظل للإيحاء بالبروز والعمق ، غير أن غزو برابرة الشمال ما لبث أن قضى على هذه المناهج . وعلى الرغم من عدم احتفاء الدين المسيحى فى أوربا بالموضوعات الدنيوية إلا أن تصوير الموضوعات التاريخية لم يتوقف ، إذ استخدم هذا اللون من التصوير لتدعيم سلطان الأباطرة سواء فى الغرب أم فى بيزنطة ، وكذا لتمجيد ذكرى الأسر الحاكمة فى الماضى والحاضر (لوحات ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢) . وفى مثل هذا النوع من التصوير طغى النزوع إلى « الطبيعية »(٤٧) ، فوجدت لها متنفّسا جديدا فى بعض المراسم البيزنطية وأديرة عهد شرلمان فى نفس الوقت الذى دأب فيه اللاهوت المسيحى ــ الذى كان فى صراع ضد تراث الفكر الكلاسيكى ــ على تقويض قيم الحياة الدنيوية ، ولقد كانت ثمة « عهود نهضة » فى الفن البيزنطى بل وفى امبراطورية شرلمان الشاسعة ــ كما مرّ بنا ــ ، تشهد بها الجهود الثقافية الدءوبة لزعيمها والنشاط العالمى المتحرر من النزعات القومية فى أديرتها . ولم يحفظ لنا الزمان من الزخارف الدنيوية فى قصور شرلمان شيئا يُعتدُّ به ، غير أنّا نجد صدى ذلك فيما جاء على ألسنة الأدباء من وصف لتلك اللوحات التى تصوّر أمجاده العسكرية . إذ كما كانت آداب الفروسية وأشعار التروبادور(٤٨) تشيد بالإقطاع فى العصر الرومانسكى ، كذلك كانت اللوحات التى تزين القصور سواء أكانت صورا جدارية أم نسجيات مرسّمة تصف هى الأخرى المعارك الحربية وما إليها من صيد وطراد . فرأينا نسجية بايو (١٠٨٠) لا تبعد كثيرا عن هذا الاتجاه إذ أن أسلوبها السردى القصصى المشبع حيوية ، ثم عنايتها الشاملة بكل مظاهر الحياة المعاصرة ، هذا وذاك يكشفان عما بلغته المبالاة بالحياة الواقعية من عمق .

ومع نهاية القرن الثانى عشر ألمّت بالصيغ التجريدية المتداولة للنحت والتصوير الرومانسكى ومضة

---

(٤٦) Still Life رسم أو تصوير مجموعة من الأشياء الساكنة الهامدة كالثمار والأزهار والسمك أو الطير الميت والأدوات المنزلية إلى غير ذلك [م.م.م.ث] .

(٤٧) Naturalism النزعة الطبيعية هى التمثيل لمظاهر الطبيعة على صور أقرب ما يكون من الواقع المرئى على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثاليا أو خياليا ، وهى بهذا تختلف عن النزعة الواقعية التى يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له . ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التى تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة بعد تأملها تأملاً دقيقاً مستفيضاً دون الخروج عن إطارها [م.م.م.ث] .

(٤٨) Troubdour : نوع من الشعراء المتجولين الذين كانوا ينظمون الشعر الغنائى الغزلى بلغة جنوب فرنسا Langue d'oc فى القرنين ١٢ ، ١٣ ، وأغلب قصائدهم كانت توجه إلى إحدى السيدات الشريفات تعبيراً – فى أسلوب رقيق – عن الولاء والإعجاب [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه] .



لوحة ١٢٦ . تصوير قوطى . منمنمة من مخطوطة مصوّرة تمثل بلانش القشتالية والقديس لوى (١٢٢٦ - ١٢٣٤) . مكتبة بيير بونت مورجان بنيويورك .

لوحة ١٢٧ قلعة فرنسية محاصرة قرب بوردو تطل على نهر الجيروند ، يدافع عنها الانجليز ويحاصرها الفرنسيون . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥

لوحة ١٢٨ . ملك البرتغال ومن حوله ضيوفه على مائدة العشاء فى قلعته الواقعة على الحدود بين البرتغال وجاليسيا . وتبدو المائدة بسيطة غير مزخرفة والخدم ينقلون أصناف الطعام من فجوة بين القاعة والمطبخ . وينحصر عنصر الزخرفة الوحيد فى النسجية المرسّمة المعلّقة . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥





لوحة ١٢٩ . قاعة بقلعة الكونت فوا فى أورثير عاصمة بيارن . منمنمة من كتاب « تاريخ فرنسا وإنجلترا » لفرواسار ، حيث نرى المؤرخ يُحيِّ الكونت راكعاً ومن ورائه تابع يحمل الكتاب . ويلفتنا خلو القاعة من أى صوان أو ما يماثله من قطع الأثاث أو المقاعد أو الصور المعلقة . وليس ثمة غير النسجيات المرسّمة التى كانت تنتقل من قلعة إلى أخرى مع غيرها كلما انتقل الملك أو الأمير . ونشهد شعار بيارن متدليا من السقف . مخطوطة من أواخر القرن ١٤ .

لوحة ١٣٠ . إيزابيلا الباڤارية ملكة فرنسا وزوجة شارل السادس جالسة فى غرفتها وقد ركعت أمامها كريستين من بيزان وهى تقدم لها ديوان شعر من نظمها ، وباستثناء المقعد والسجادة تشيع شعارات الرنك الفرنسية والباڤارية فى كافة أنحاء الغرفة . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ .







لوحة ١٣٢ . منمنمة من مخطوطة « مجموعة قرارات القصر الملكى » Ordonnances de l'Hotel du Roi : فصلٌ بكلية « لك السلام يا مريم » Ave Maria بجامعة باريس ، حيث يبدو الطلبة وأغلبهم في سن متقدمة يحاضرهم أستاذ عربى من الأندلس . القرن ١٤ . الأرشيف القومى بباريس .

لوحة ١٣١ . تفصيل من الطيّة اليمنى من هيكل ميرود . مدينة فلمنكية لعلها تورناى تبدو من نافذة مشغل القديس چوزيف . من تصوير أستاذ فلبمال . وترمز مصيدة الفئران إلى عبارة القديس أوغسطين القائلة « إن صليب المسيح هو المصيدة التى قضت على الشيطان » . القرن ١٤ . <

نابضة بالحيويّة ، ولا شك أن العقلانية النقدية للفيلسوف أبيلار (١٠٧٩ – ١١٤٢) قد ساعدت على تمهيد الطريق نحو الاتجاه إلى تصوير الحياة اليومية[٤٩] . ولم يمض وقت طويل حتى فاجأنا القديس فرنسيس الأسيزى والقديس توما الأكوينى (١٢٢٥ ــ ١٢٧٤) بإدخال الطبيعيات والدنيويات إلى المسيحية بدءاً بالنحت ثم بالتصوير . فمنذ القرن الثالث عشر احتشدت حواف صفحات المخطوطات الإنجليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة توحى بقصص الحيوان الرامزة التى شاعت فى العصور الوسطى (لوحة ١٣٣) وخاصة « قصة الثعلب » المشهورة Roman de Renard .والراجح أن هذا الاتجاه التصويرى قد نبع من انصهار التقاليد الفرنسية والجرمانية فى البوتقات الإنجليزية النورماندية وكذا بوتقات الفلاندر وحوض الراين . وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هى الحيوية وحرية الخيال النابعة هى الأخرى من الملامح النفسية لشعوب المنطقة . ولكن فى نفس الوقت ظهر فى أوربا لون آخر من التصوير الدنيوى هو « أسلوب البلاط » الذى نشأ بفرنسا ، وكان ابتكاراً كُتب له الكثرة والوفرة والعمر الطويل . فلقد كانت الملكية الفرنسية التى احتفظت بالكثير من تقاليد بلاط شرلمان متعجّلة فى تبنّى المبادرات ذات النفع السياسى أو التى تُعلى من زهوها وخيلائها . وهو ما حدث فى عهد لويس التاسع [ســان لوى] فى منتصف القرن الثالث عشر ، إذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكى ، ينبض بروح الأبهة المتأنقة والحيوية الحقة التى تفصح عن مطالب البلاط ومقتضياته . فلأول مرة فى أوربا بعد العصر الكلاسيكى يظهر قانون جديد لرسم الجسد الآدمى الذى عمد الفنان إلى إطالته فظهر بالغ الرشاقة والمرونة ، كما جسّمه تجسيما واضحا يوحى بالحركة والقوة من وراء الأردية التى تنمّ خطوطها عن نهج حسّى رهيف ، وبدت الإيماءات التى ترفّ بالحياة متساوقة مؤتلفة مع التكوين الفنى والخلفية المعمارية . كذلك واكبت نحولة الأجساد البشرية اللّدنة النظرة الجمالية القوطية المتجلّية فى الاندفاعة الرأسية للأعمدة والأبراج ، واستمرت الألوان لها دورها الزخرفى المحض ، مما أفضى إلى توازن نموذجى بين ما هو مثالى وما هو واقعى[٥٠] ، وبين الحسّ بالحياة وأسلوب التعبير عنها (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) . وسرعان ما انساقت بقية أوربا فى هذا الاتجاه وعلى رأسها الدول الواقعة شمالى الألب . وهكذا غدا « طراز البلاط الفرنسى » هو القاعدة التى قام عليها الطراز الدولى فى التصوير القــوطى ، فأضفى معظم خصائصه على فن القرن الرابع عشر اللاحق ومستهل الخامس عشر . وقد صحب طراز البلاط هذا انتشار الموضوعات الدنيوية فى كافة زخارف الحصون والقصور المصوّرة ، التى وإن لم يبق لنا منها إلا أقل القليل ، إلا أننا سرعان ما نلمس فى الأوصاف الشعرية التى وصلتنا مدى ما بلغه الحماس نحو الفن الجديد ، فيحدّثنا كتاب « قصة الوردة » Roman de la Rose فى الجزء الأخير منه الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٠ عن فن التصوير ، ويمضى معدّدا موضوعاته المتنوعة ، مثل الفرسان المسلحين لخوض القتال ممتطين صهوات الجياد المُطهّمة ذات السروج الفاخرة فوق الجلول المزركشة بالرنوك الملوّنة بالأزرق والأصفر والأخضر ، وكذا مختلف فنون الترويح عن النفس كالرقصات التى تشارك فيها غانيات جميلات فى ثياب أنيقة .

---

(٤٩) Genre Painting هى ما يصور نقلاً عن الحياة اليومية فى شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها [م.م.م.ث] .

(٥٠) Realism هى نقل المظهر الطبيعى بأمانة دون إسراف فى الدخول إلى التفاصيل الدقيقة ، وتعد فى الفن بصفة عامة على النقيض من المثالية Idealism ، أو هى بعبارة أخرى تمثل الحياة اليومية كما هى على صورتها التى تبدو بها وليس فى صورة الكمال الذى يتخيله الفنان عنها [م.م.م.ث] .

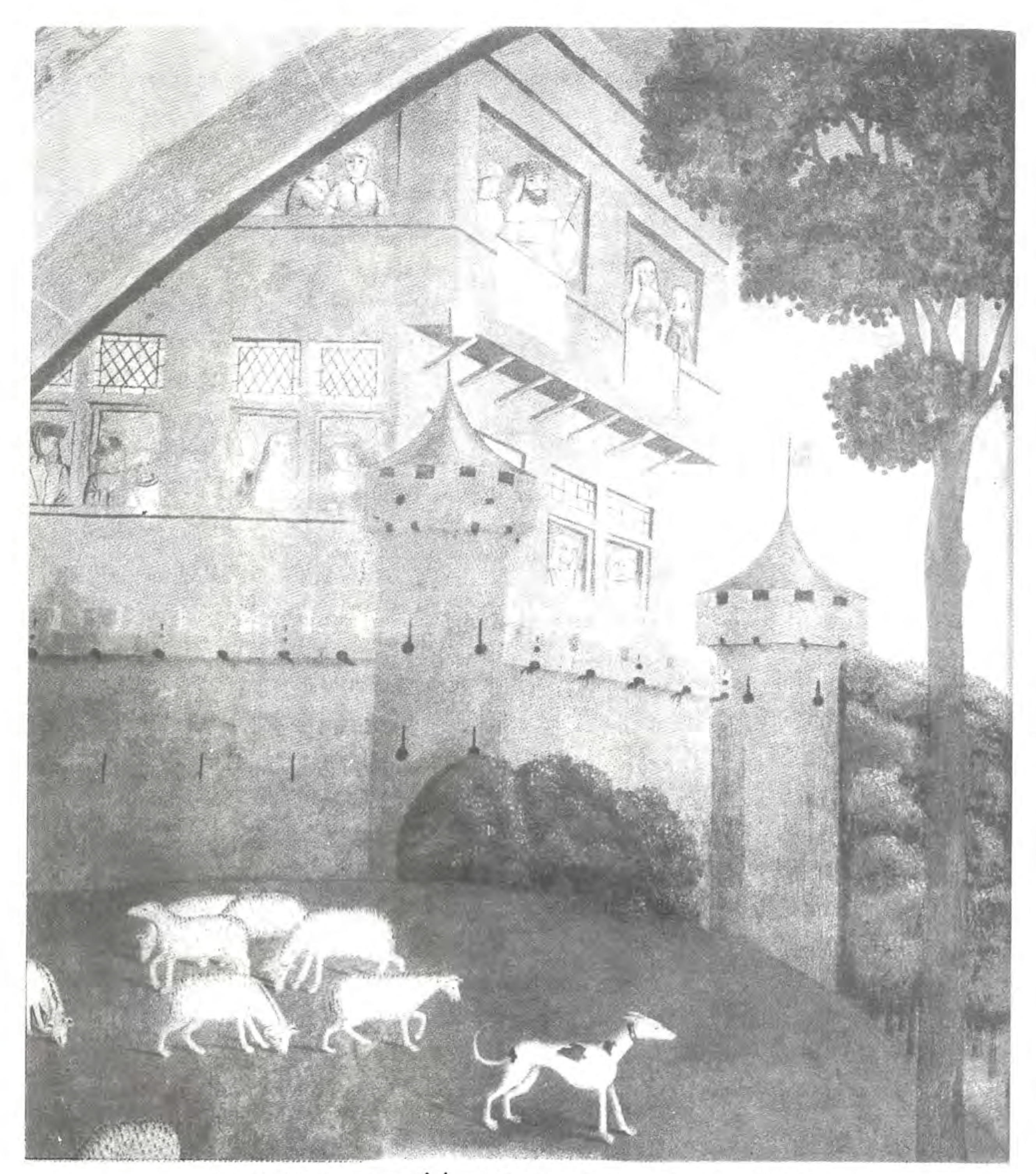


لوحة ١٣٣ . الحيوانات الأخلاقية الرامزة : فيل . من مبحث باللاتينية عن طبيعة الحيوان والطير والسمك . القرن ١٣ . المكتبة البريطانية .



لوحة ١٣٤ . تصوير قوطى جدارى . محاولة لرسم البعد الثالث [المنظور] . إطلالة من نافذة القصر على الميناء .

ولقد كانت بعض موضوعات التصوير المسيحى تتطلب تصوير شخوص عارية ، الأمر الذى اقتضى من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجا جديدا فى تصويرها تصويرا يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجا بديلا جديدا . فلقد تضافرت فى العصور الأولى للمسيحية مؤثرات عدّة تحول دون تصوير الأجساد العارية ، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضا للوصية الثانية . كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لا لأنه يمثل الوثنية الأولى فحسب بل لأن



لوحة ١٣٥ . تصوير قوطى . تفصيل من منمنمة تمثل قصر إسُونْ فى بيدمونت . إيطاليا . القرن ١٥

المنحوتات كانت فى رأيها ملاذاً للأبالسة يتقمصون منها ما يمثل الآلهة والإلهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر ، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العرى ما يمتّ إلى الشياطين بسبب . وتلت عصور المسيحية الأولى اتجاهات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور ، وقد حمل هذا أثرا من المقولة الأفلاطونية القديمة التى تزعم أن كل ما هو روحانى يلحقه الدنس إذا تقمص جسدا ، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسّى الذى نادى به مؤسسو حركة الرهبانية ، منكرين الملاذ

الحسّية مطّرحين المرأة جانبا ، لم يكن عن دوافع خُلُقية بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية . ونحن فى أيامنا هذه لا نستطيع أن نطالع أوڤيد أوپترونيوس دون أن تنتابنا هِزّة أمام ما كان يتناول به القدامى فى يُسر وبساطة المتع الجسدية . وما يدرينا لعل ما أخذ به الرهبان والنساك أنفسهم من إسراف فى الزهد عن المتع الحسّية كان رد فعل لتلك الظواهر الإباحية لكى يكون ثمة توازن بين ما هو روحى وما هو حسّى .

وهكذا تغيرت فكرة الجسد فى أذهان الناس ، فلم يعد كما كان قبلُ فى العصر الكلاسيكى تجسيداً للجمال الإلهى ، بل غدا شيئا مُزريا يحمل العار والهوان . ولعل ما نراه فى فنون العصور الوسطى ما يبين لنا كيف محا الفقه المسيحى صورة الجمال الجسدى من خيال المتديّنين . وما من شك فى أن الإنسان ظل يحمل بينَ جوانحه رغباته الشهوانية ، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات التصوير فى العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير الجسد عاريا تصويرا سويّا ، إلا أنه لم يبلغ فى تصويره ما يثير الرغبة ، ولم يُبرز تلك العناصر الفاتنة التى تثير الشهوات . تُرى هل كان هذا من فنانى العصور الوسطى عن كبت لما يحسّون ، أم أن المتعة بمفاتن الجسد غدت تستوى بالمتعة مع مشاهد الطبيعة ؟ ومهما يكن من شىء فقد كانت هذه وتلك إبداعات من إيحاء الفن فحسب .

والثابت أن ثمة نزعة مترمّتة سرت فى تقاليد العصور الوسطى المسيحية نراها جلية فى تمثالين لآدم وحواء قائمين بذاتيهما ويعدّان الأولين من نوعيهما لشخصين عاريين فى فن هذه الحقبة بكنيسة بامبرج فى ألمانيا (لوحة ١٣٦ ، ١٣٧) ، فيبدوان جامدين لا ينبضان بأية حساسية ويستويان فى هذا بأى عمود من أعمدة الكنيسة ، ولا نرى ما يفرّق بين حواء وآدم إلا هذين النتوءين الصغيرين الصلدين المنبثقين من صدرها على تباعد ، وإن تميّز التمثالان مع هذا برصانة مفرطة وبتكامل معمارى يبدوان معه نموذجين فنّيين للعرى أكثر منهما شخصين عاريين .

وكان العرى الذى بدت به الشخوص فى فنون مستهل العصور الوسطى مما يدل على ما عانته تلك الشخوص من قهر وإذلال أو امتهان أو تعذيب أو استشهاد . وما أظن فنان العصور الوسطى حين صوّر العرى كان يغيب عنه أن أول ما عاناه الإنسان الأول كان خروجه من الجنة عاريا ، وإلى هذا تشير عبارة سفر التكوين المقدس حين يقول : « فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان » . فعلى حين بدأ الفنان اليونانى يتمثّل العرى فى بطل رياضى يزاول نشاطه البدنى مباهيا بجسده العارى فى ساحة الملعب ، نجد فنان العصور الوسطى المسيحى حين صور العرى يصوّره فى جسد انطوى على نفسه وقد غشاه الخجل فأخذ يستّر عورته براحته إحساسا منه بالخطيئة .

وعلى الرغم من ظهور صور العراة فى المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوربا بين الفينة والفينة حتى القرن التاسع ، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العارى فى إطار الفن المسيحى قد شق طريقه فى غرب أوربا بالتحديد . وخلال العهد الرومانسكى اتخذت صور آدم وحواء شكلا فجا ثقيلا فى أسلوب محوّر يكاد يرتد بتمثيل الجسد الإنسانى إلى الشكل البدائى ، حيث يبدو نهدا حواء مسطحين بلا معالم واضحة ، بل إننا لا نلمح محاولة للإيحاء باختلاف جسدها عن جسد آدم . ومع مطالع القرن الحادى عشر ظهرت خطوات إلى الأمام وإن ظلت الشخوص حتى منتصف القرن كتلا خالية من التعبير . ولأول مرة فى منجزات العصور الوسطى الفنية تتضح الأجساد العارية مُمَفْصلة[٥١] فى المشاهد الخمسة التى تمثل بدء الخليقة وسقوط آدم

---

(٥١) Articulated التمفصل . تعبير عن الحركة المفصلية حول المحاور التشريحية لأطراف الجسم كالركبة والرسغ والمرفق . [م.م.م.ث] .

وحواء فى الخطيئة فوق الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلد زهايم بألمانيا الغربية Hildesheim ما بين عامى ١٠٠٨ و١٠١٥ ، ويشدّ انتباهنا استخدام الفنان للشخوص بأسلوب غير كلاسيكى ليس لنقص مهارته التقنية فحسب بل لانصراف اهتمامه إلى التعبير الدرامى ، وهو الميدان الذى برّز فيه من عداه من مثّالى بواكير العصور الوسطى ، فنرى آدم وحواء بعد عصيانهما أمر الله يجفلان فى انحناءة الخزى والندم ، وعلى حين يلقى آدم بالتبعة على حواء تلقى هى بها على الحيّة فى إيماءة صادقة . وعند طردهما من الجنة يمضى آدم فى طريقه ممتثلا بينما تلتفت حواء وراءها فى حركة بالغة التعبير والتعقيد تنسينا براعتها ما تتضمنه من أخطاء تشريحية (لوحة ١٣٨ ، ١٣٩) .

وخلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر شكّل المثالون جسد حواء العارى فى طرازيها الرومانسكى والقوطى المبكر تشكيلا بدائيا تغشيه مسحة من الصرامة . وفى منتصف القرن الثالث عشر فى نفس الوقت الذى بدأ فيه اهتمام المثالين القوطيين بالأغصان والزهور ورسّامى المنمنمات بالطيور أصدرت الكنيسة توجيها إيقونوغرافيا[٥٢] جديدا أحسّ الفنانون معه ضرورة دراسة الجسد الإنسانى العارى . ويقضى هذا التوجيه بعدم اقتصار التصوير فى الكاتدرائيات على ما جاء فى سفر الرؤ يا فحسب بل أن يمتد إلى أحداث يوم الحساب [وفق ما جاء بالإصحاحين ٢٤ ، ٢٥ من إنجيل متى] . ومن ثم بدأ البشر يأخذون مكان الثيران المجنّحة والزبانية المتعددى الرءوس ، وهو ما يعد انتصاراً فنيا للنزعة الإنسانية التى طبعت القرن الثانى عشر ، بالإضافة إلى أن الإرشادات الموجّهة للفنانين التى تعقب عادة مثل هذه التوجيهات الكنسية قد ارتشفت من ينابيع فلسفة اليونان الإنسانية النزعة ، فذهبت إلى عدم اقتصار تصوير الأجساد يوم البعث والنشور من القبور عارية فحسب ، بل وتصويرها أكثر ما تكون كمالا وجمالا . وقد هرع الفنانون والحرفيون إلى البحث عن النماذج التى يسترشدون بها فلم يجدوا فى متناول أيديهم فى مبدأ الأمر غير المخطوطات المرقّنة بالمنمنمات ومن هنا جاءت شخوصهم أقرب إلى الدُّمى . ومع نمو النزعة الطبيعية خلال القرن الثالث عشر وقع الفنان على نماذج أخرى يسترشد بها فى التوابيت الكلاسيكية التى راح يتأملها مثلما فعل مثّالو كاتدرائيتى شارتر ورانس حيث أوحت أشكال الغالبين المقهورين فى منحوتات العصر المتأغرق بوضعات مناسبة لتصوير العصاة والمذنبين . وما من شك فى أنه قد عكف كذلك على دراسة الأجساد البشرية التى تنبض من حوله ، كما لا شك فى أنه قد اختلف أيضا إلى الحمامات التى كان متزمّتو القرون الوسطى قد استهجنوها ، ولهذا كانت صور الحمامات الشعبية فى مخطوطات القرن الخامس عشر صدى لأشكال تمثيلات يوم الحساب التى ظهرت من قبل خلال القرن الرابع عشر .

ومن الطبيعى ألا يكون جميع رعاة الفن فى القرن الثالث عشر قد امتثلوا للتوجيه الإيقونوغرافى الرسمى المتحرّر لتصوير موضوع البعث ، فظهرت الشخوص على سبيل المثال كاسية فى كاتدرائية نوتردام بباريس ، وظهرت متدثرة بأكفانها فى كاتدرائية روان ، بينما نظر مثّال كاتدرائية بورج إلى الجسد الإنسانى عند تصويره ليوم الدينونة باهتمام بالغ قلّ أن نلمسه فى أية منجزات منذ العصر الكلاسيكى (لوحة

---

(٥٢) Iconography هى قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهى تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التى تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التى تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهى كذلك كل ما يختص بموضوع فنى مصور تصنيفاً ووصفاً ، وقد تدل أيضاً على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التى تعرض لشخصية بارزة فى أحوالها المختلفة [م.م.م.ث] .

١٤٠) ، حتى لنرى رجلا يزيح غطاء قبره وقد اتضحت عضلات ظهره جلية أثناء رفعه الحجر وكأنه أحد منجزات القرن الخامس عشر . وتتوسط مجموعة الشخوص صبيّة تستر عورتها بكفّها تكشف عن الأسلوب القوطى مطبقا لأول مرة على جسد المرأة . ولا مراء فى أن شكل جسدها يدين بشىء ما للنماذج الكلاسيكية ، فوقفتها تثير فى الذاكرة وقفة عاريات پوليكليتيس وقد ارتكز ثقل جسمها فوق ساقها اليمنى ، كما أن ردفها ليس له تكوّره المثير بل هو منبطح . كذلك جاء صدرها وبطنها مفلطحين فى وحدة متصلة يتباعد فيها النهدان الضامران المرتفعان إلى أعلى ، وكان هذا هو الحل القوطى الأمثل للجسد النسائى العارى . وأغلب الظن أن عدم انتشار هذا النموذج بصورة فورية وقتذاك مردّه إلى قلة عدد المثّالين الواعين والمتحمسين لتصوير الجسد العارى وفق التوجيه الجديد .

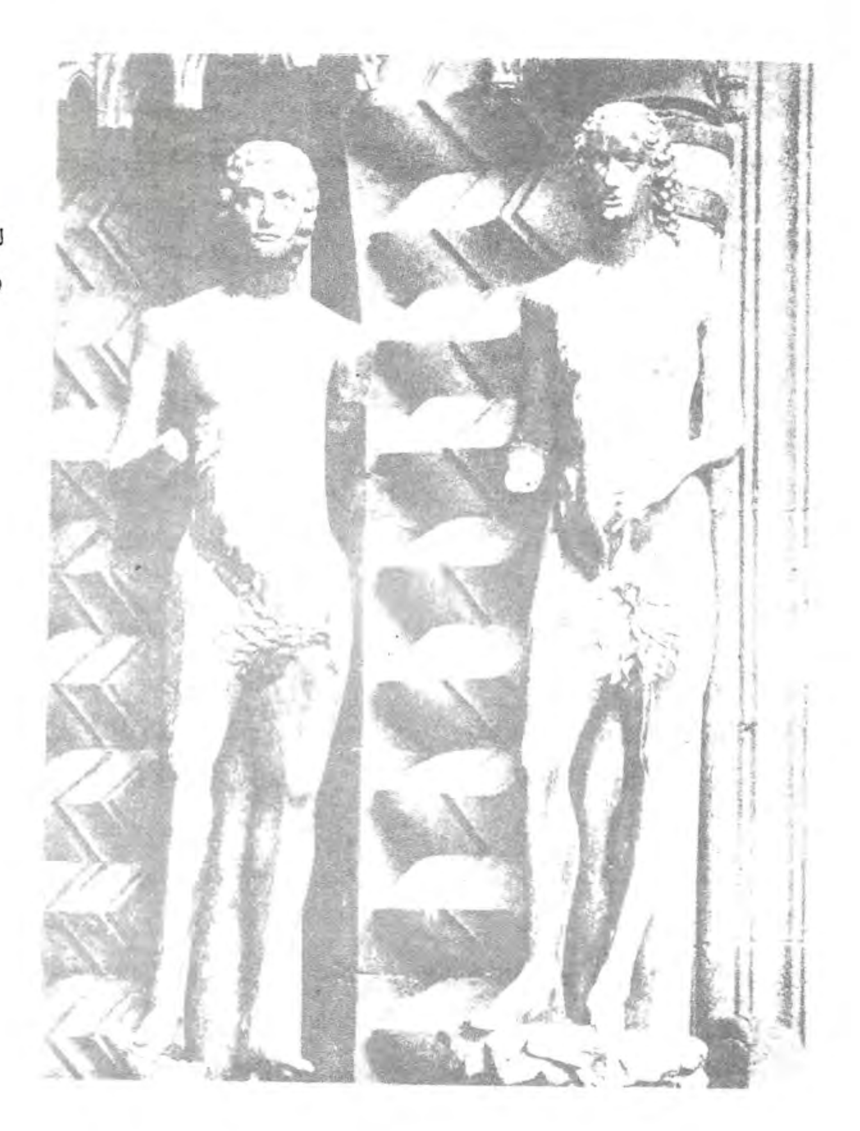
أما مجموعات عراة أوج العصور الوسطى النادرة المثال فنشهدها على واجهة كاتدرائية أورڤييتو التى ترجع إلى مستهل القرن الرابع عشر . فلقد كان للمثال لورنزو مايتانى Lorenzo Maitani ولع خاص بموضوع العرى فعكف على تصوير المشاهد الدينية التى تقتضى ظهور الأجسام عارية ، مثل بدء الخليقة وطرد آدم وحواء من الجنة ويوم القيامة . وفى هذا المشهد الأخير يجنح مايتانى إلى التكوينات الكثيفة المتزاحمة الأجساد على غرار نقوش المعارك فوق التوابيت الكلاسيكية (لوحة ١٤١) . وعلى حين نجد بعض شخوصه مستقاة من وضعات الغاليين المحتضرين[٥٣] نجد البعض الآخر قوطيا خالصا مماثلا لمنحوتات كاتدرائية بورج . ولقد ظلت لوحات يوم الحساب تحذو هذا الحذو وتحتفظ بهذا المظهر ، أعنى مظهر الأكوام البشرية المتلاصقة ، حتى عصر ميكلانچلو .

ومع أن شخوص لوحة يوم الحساب لفّان دِرْڤيدن المتعددة الطيّات والموجودة بمدينة بون Beaune الفرنسية تحتفظ بهويّتها واضحة إلا أن حركاتها لا تزال حادة الزوايا المتقابلة شأن كل شخوص لوحات يوم الحساب القوطية التى تضجّ بالصراع والفزع (لوحة ١٤٢) .

وهذا النموذج البديل للجسد العارى لم يبلغ نمطه النهائى بوصفه أحد ملامح الطراز القوطى الدولى إلا بعد أن قطع قرنا من الزمان ، فظهر أول ما ظهر فى فرنسا وبرجنديا والأراضى الواطئة حوالى عام ١٤٠٠ ، ولعل أول نموذج مؤرخ له هو المخطوطة المعروفة باسم «كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق ده برى» الذى أعدّه ورقّنه الإخوة لمبورج فى عام ١٤١٠ . وتصور إحدى منمنمات هذه المخطوطات قصة الغواية [الانغواء] وسقوط آدم وحواء فى الخطيئة (لوحة ١٤٣) ، فتبدو جنة عدن فى شكل الأرض الكروى ، ووسط سور ذهبى مستدير تتألق الجنة فى صورة بستان نضير يزهر فيه شجر الفواكه متجاورا مع مرج الزهور . وتشمخ فى منتصف الجنة نافورة ذات بواك رقيقة تخفّف من وطأة حجمها الكبير . وتحيط بالجنة سفوح جبال قاحلة وتتناثر حولها أمواج زرقاء غامضة لعلها أمواج المحيط أو مجموعة من سحب متكاثفة تضفى على المنمنمة جوا حالماً . وتتتابع حلقات أربع من قصة خطيئة آدم وحواء فى المساحة التى تشغلها هذه المنمنمة . فتظهر حواء فى أقصى اليسار والشيطان يغويها بعد أن استعار منها أقوى ما فيها وهو شكلها الأنثوى . ثم تبدو حواء وهى تعطى آدم الثمرة المحرّمة بعد أن صرفته بفتنتها التى لا تقاوم عن عمله الذى كان منهمكا فيه . ويتجلّ الإله منذرا الآثمينْ بما سينالهما من عقاب . وفى أقصى اليمين نرى ملاكاً فى صورته النارية يدفع آدم وحواء ليخرجهما من باب الجنة تنفيذاً لمشيئة الله ، فهبطا الجبل وما كان فى

---

(٥٣) انظر «الفن الإغريقى» الجزء السابع من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . ص ٤٨٤–٥٥٦ لكاتب هذه السطور ١٩٨١ . الهيئة المصرية العامة للكتاب .



لوحة ١٣٦ ، ١٣٧ . آدم وحواء . كنيسة بامبرج .



لوحة ١٣٨ . هيلدز هايم . سقوط آدم وحواء فى الخطيئة .

مقدورهما أن يرقيا إليه ثانية وإذا هما يستران سوءتيهما على استحياء . وتبدو حواء أول ما بدت عارية ذهلة من هيئتها المشينة ، حتى إذا ما عاد إليها وعيها وأدركت أن هذا من لعنة الله عليها تولاّها الخزى ، فإذا تخطت باب الفردوس اتخذت وضعة ڤينوس الخَفِرة Venus Pudica وهى تخصف عورتها بورق الجنـة .

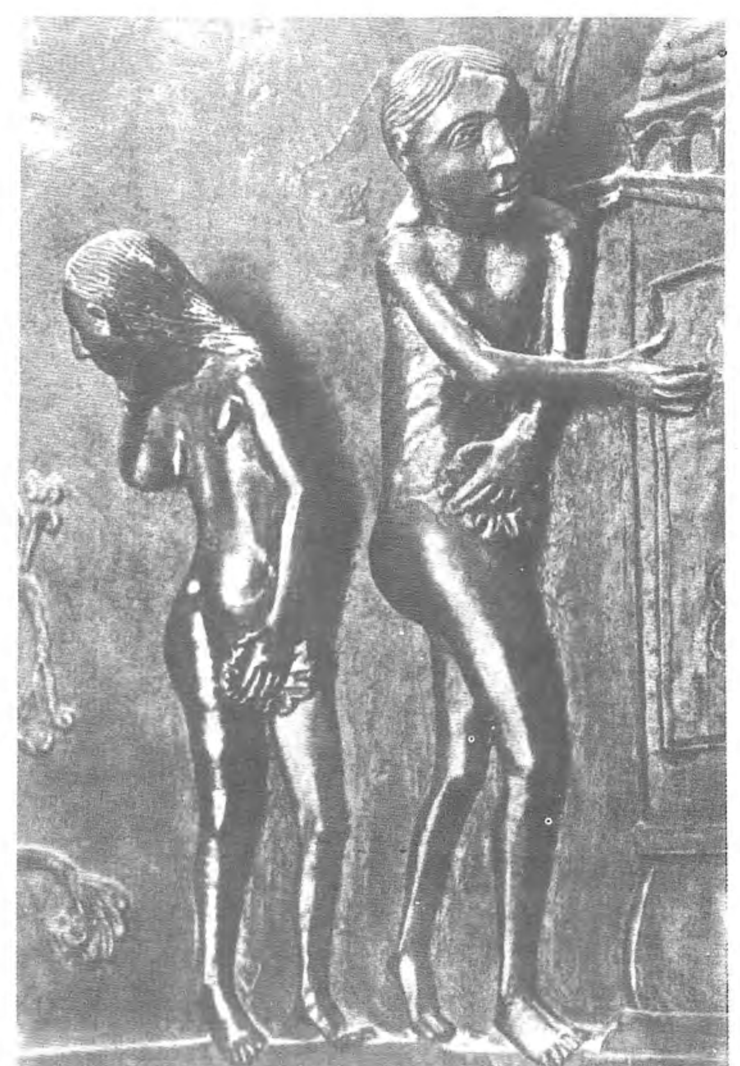
والراجح أن الفنان كان على دراية بالنماذج الكلاسيكية ، ففى وضعـة آدم المنحنى ما يشى بـوضعات التماثيل الكلاسيكية التى تمثل الغالبين المهزومين . وهنا وهناك لا يترك لنا فرصة نشك معها فى أنه كان من المولعين بجمال الأجساد الكلاسيكية ، وأنه قادر على محاكاتها حين يشاء ، وهو ما كشف عنه حين صوّر حواء العارية التى ابتكر لها شكلاً نسائياً محوّراً استحوذ على رضاء أهل شمال أوروبا على مدى قرنين من الزمان . فلحوائه جذع ممدود فى استطالة جذوع ربات الحسن الثلاث فى لوحة پومپى (لوحة ١٤٤) وإن اختلفت بنيتها الأساسية تمام الاختلاف عن بنية نساء الفن المتأغرق باتساع حوضها وضيق صدرها وارتفاع خصرها وبروز بطنها . ذلك أن ما يميز النموذج القوطى للجسد النسائى العارى عن النموذج الكلاسيكى هو أن تدلّى البطن هو ما يسيطر على النموذج الأول ، على حين أن استدارة الرِّدف هى ما يسيطر عـلى النموذج الثانى .

وثمة مصوران لم يتطرق الشك إلى صدقهما رسما حواء فى هذا النمط البديل ، أولهما ڤان إيك الذى رسم حواء فى لوحة الهيكل بمدينة جِنْت (لوحة ١٤٥) بأسلوب يعد برهانا على براعة الفنان القدير على إضفاء السمات الواقعية الدقيقة على التفاصيل فى ذات الوقت الذى يخضع فيه التكوين الفنى كله لشكل مثالى ، فقوام حواء نموذج رائع للجسد البصلى الشكل ، حيث تختفى الساق الحاملة للجسد ، وفى ناحية يبدو البطن المتدلّى ، وفى ناحية أخرى يبدو الرِّدف المسترخى دون أن تكون بينهما ثمة تمفصلات [٥١] عظمية أو عضلية . وفوق هذا الشكل الجامع بين البطن والرِّدف يبرز نهدان مكوّران لا متهدّلان . ومن فوق هذا رأس قد أثقل الجسد فبدا وكأنه ينوء بحمله .

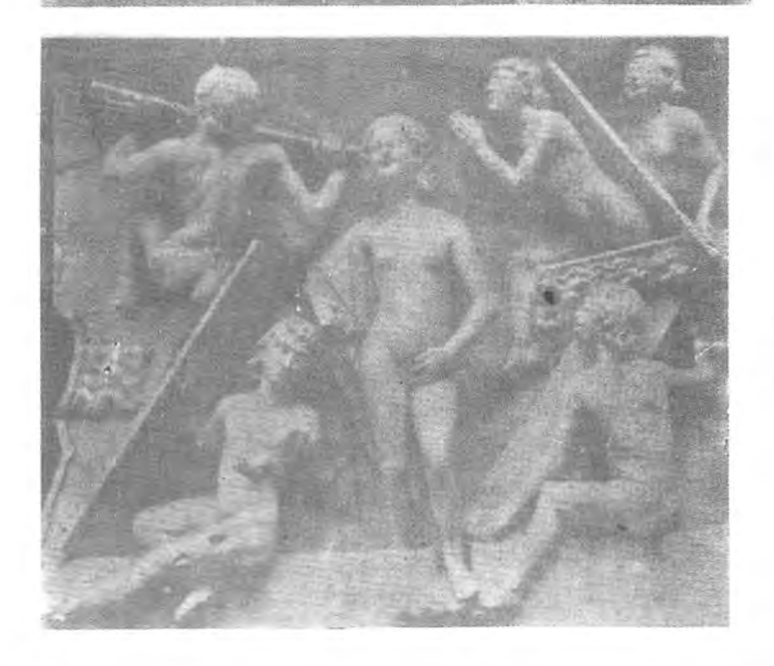
أما حواء القرن الخامس عشر الفلمنكية الأخرى العصيّة على النسيان فهى لوحة « الخطيئة » لهوجو ڤان دِرْ خوس المحفوظة بڤيينا (لوحة ١٤٦) التى رسمها بعد لوحة ڤان إيك بسنوات عشر ، ومع ذلك فإنها لم تستو معها فى عصريتها ، ففى جسد حواء ضآلة لم تخرج معها عن الدقة الفائقة وإن ظلت فى نفس الوضع المستهجن فى فكر العصور الوسطى .

وبعد عشر سنوات وعلى النهج ذاته الذى تبدّى فى حواء ڤان در خوس قدّمت مدرسة الفنان مِمْلنْك صورة « الغرور » والتى ترمز إلى فكرة « باطل الأباطيل ، الكل باطل » Vanitas الواردة فى مطلع سفر الجامعة ، والموحية بالزهد والتخلى عما فى الحياة من متعة والتذكير بمصير الإنسان وما سيؤول إليـه ، وأن الدنيـا وما فيها ظل زائل لا بقاء له وإنما البقاء للأبدية الخالدة . وكان يراد للمرأة المصورة أن تكشف دون أدنى مسحة من الحياء عن جاذبية أنثوية شديدة الإغراء (لوحة ١٤٧) وتتماثل مكوّنات جسدها مع حواء الفن القوطى ببطنهـا المنتفخة المتهدلة وبنهديها الضامرين وبساقيها القصيرتين .

ولم يكد ينصرم قرن من الزمان حتى اتخذ هذا « النمط البديل » طابعا جديدا تحرر معه الجسد العارى مما كان قد لحق به من خزى وهوان وأصبح وسيلة للإثارة الجنسية . ذلك أن المرأة العارية قد احتفظت فى خيال جماهير العصور الوسطى - كما قدمت - بنفس أهميتها التى كانت تحظى بها من قبل فى خيال السلف ، بل إن الهوان الذى ألحقه التـزمّت الخلقى المسيحى بجسدهـا قد ضـاعف من إثارتـه الحسية حتى رأى كينيث كـلارك فى عرى النمـوذج الكلاسيكى : « حصانة للجسد لا يجدها فى أى كساء يخلعه التزمت المفروض على الجسد القوطى ، وهو الكساء الذى يبدو وكأنه يستر سرا مشينا » .



لوحة ١٣٩ . هيلدز هايم . طرد آدم وحواء من الجنة .

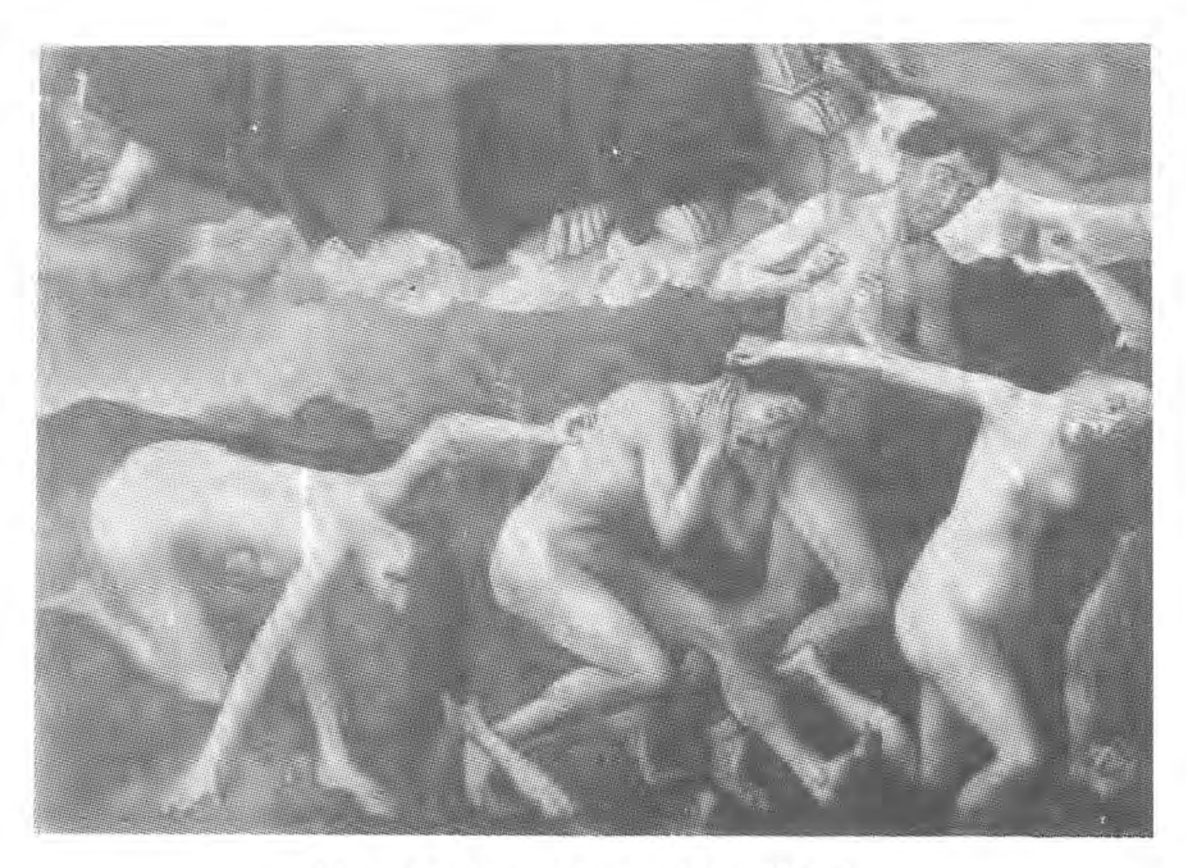


لوحة ١٤٠ . كاتدرائية بورج . يوم الدينونة



لوحة ١٤١ . ماتيانى . نقش بارز . يوم البعث من القبور . الواجهة الغربية لكاتدرائية أورڤييتو . ومع أن هذا النقش أنجز عام ١٣٢٠ إلا أنه ينطوى على عناصر ترهص بطراز عهد النهضة .





لوحة ١٤٢ . ڤان درڤيدن . يوم الحساب . متحف مدينة بون بفرنسا .

<

لوحة ١٤٣ . كتاب الساعات للإخوة لمبورج . سقوط آدم وحواء فى الخطيئة .



ومنذ مطلع القرن الرابع عشر خطا التصوير الإيطالى بفضل چوتو خطوة لا مثيل لها صوب « النزعة الطبيعية » ، فأخذت الموضوعات الدينية تشقّ طريقها فى أصدق تعبير جنوبى الألب : وفى هذه الآونة دفعت النزعة الطبيعية للمصوّر چوتو (لوحة ١٤٨) والفنان دوتشيوده بوننسينيا (لوحة ١٤٩) الفنانين الإيطاليين مثل آل بيزانو إلى تذوّق النحت الكلاسيكى وكذا التصوير الكلاسيكى الذى كانت كثرة من نماذجه التى لا حصر لها متفرقة بين الأطلال المحيطة بهم . فنجد چوتو يخصّص مساحتين من صوره الجدارية بمصلى « الأرينا » للوحة تصوّر عِقْداً تتدلى منه ثُريّا ، وهو من الصيغ المتأغرقة المنطوية على خداع للبصر . وكذلك تغلغلت نفس الاتجاهات فى فن مدينة سيينا فى عهد دوتشيو ثم تلميذه سيمونى مارتينى ، الذى استرد فى الموضوعات الكلاسيكية التى صوّرها النكهة الرعوية لتصاوير العصر الرومانى ، على نحو ما نرى فى منمنمته بمخطوطة ڤرچيل المحفوظة بمكتبة الأمبروزيانا فى ميلانو (لوحة ١٥٠) والتى رسمها فى عام ١٣٤٠ لصديقه الأديب پترارك . ففلاّحوه ذوو الشعر الأشعث الذين يرمز بهم لقصائد الزراعيات [الفلاحة Georgics] والقصائد الرعوية Eclogues يمتّون إلى لوحات الفسيفساء الرومانية التى تمثل « الفصول الأربعة » بمتحف باردو فى تونس ، كما ينحدر البطل أينياس المقدام الذى لا يستعصى عليه شىء هو الآخر من لفيفة يوشع Joshua Roll البيزنطية من القرن العاشر على الرغم من تصفيفة شعره وأطواء عباءته القوطية . لقد أودع سيمونى مارتينى هذه الصورة كل مهارته ومكنون رصيده الثقافى من تراث إيطاليا الكلاسيكى وما ارتشفه من الفن القوطى . وكان سيمونى قد تشبّع فى صباه وهو فى سيينا ونابلى بالأسلوب الفرنسى الذى يتجلى فى ثيابه ذات الأطواء الإيقاعية وحوافه المحوّطة المفرطة فى انحناءاتها ، فلقى أسلوبه ترحابا لم يلقه أى فنان إيطالى آخر فى فرنسا وبرجنديا (لوحة ١٥١) . من أجل ذلك كله تُعدّ هذه المنمنمة أول مراحل تطور الأسلوب القوطى الدولى والبشير « بكتاب الساعات الفاخر الترقين الذى أُعدّ للدوق دى برى » للإخوة لمبورج . وحين مزج سيمونى بين الأسلوب المتكلّف للبلاط الفرنسى وبين الواقعية الإيطالية الجديدة ، جاعلا من هذا المزيج الفرنسى الإيطالى أسلوب « الفن الحديث » فى ذلك القرن ، عُدّ عمله هذا المرحلة الثانية فى تطوير الطراز القوطى الدولى .

ولقد تسلّل التأثير الإيطالى منذ مطلع القرن الرابع عشر إلى القلب من مملكة فرنسا، قد بدأ الفنانون الإيطاليون يعملونَ لدى ملك فرنسا منذ عهد فيليب الطيب ، كما كانت الصور الإيطالية تُباع بباريس منذ عام ١٣٢٨ . ومع أن الفنان چان پوسيل Jean Pucelle قد حذا حذو چوتو ودوتشيو فى رسم المنظور ، فقد بقى پوسيل قوطيا وفرنسيا قحّا ، اكتسبت أعماله شهرة واسعة فى نهاية القرن الرابع عشر وفى مراسم دوق دى برى ، ويمكن استكناه لبّ أسلوبه من أسلوب الإخوة لمبورج Limbourg ولذا فليس من الإنصاف إنكار الدور الهام الذى كان لپوسيل فى تطوير الطراز الدولى ، وهو تطعيم الأسلوب الفرنسى التقليدى بنهج جديد أورثه لجيل المصوّرين الذين كانوا يعملون حوالى عام ١٤٠٠

ومن ناحية أخرى لم تكن للمصورين الفلمنكيين تقاليد قومية تحول بينهم وبين انتهاج أسلوب الفن الإيطالى ، فلقد احتذوه منذ تاريخ مبكّر ، للصلات الوثيقة بين مجتمعهم البورجوازى وبين دويلات المدن الإيطالية وكذا لما فُطروا عليه من أخذٍ بالواقعية . ومن ثم نجحوا هم الآخرون فى إرضاء رعاة الفن الفرنسيين فى النصف الأول من القرن من خلال واقعية تصاويرهم التى أجّجها الفن الإيطالى فى نفوسهم ، وإن جنحت بهم قوطيتهم وميول رعاتهم إلى الالتزام بالإطار الجمالى للفن الفرنسى

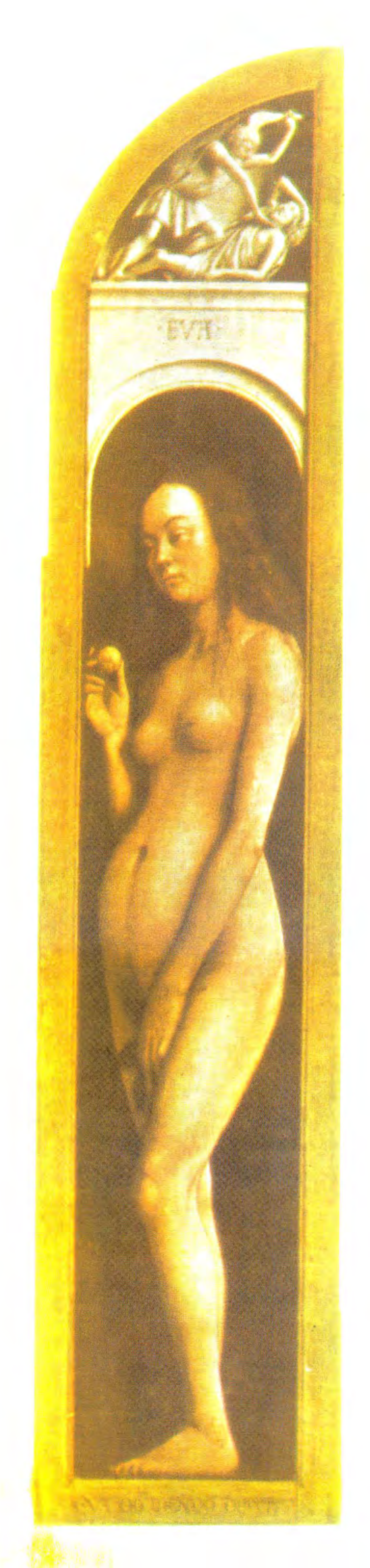
وأغلب الظن أن الفنانين الفلمنكيين الذين كانوا فى خدمة دوق دى برى هم الذين وضعوا الأساس الحقيقى للطراز الدولى القوطى ، وذلك بجمعهم بين الأسلوب الفرنسى التقليدى والأسلوب الواقعى الإيطالى وفق تفسيرهم ونظرتهم الدقيقة إلى فن التصوير . وابتداء من تلك اللحظة التى ظهرت فيها التحف

التصويرية لأستاذ بوسيكو Boucicaut Master (لوحة ١٥٢) وللإخوة لمبورج أخذ الفن الفرنسى الفلمنكى يجدّد مسيرة الطراز الدولى . وقد تبدو هذه الإطالة منقوصة لو تجاهلنا عنصرا آخر جديدا وافدا من إيطاليا ، إذ توصّل مصوّرُ وسيينا وفلورنسا فى عام ١٣٤٠ متأثرين بنماذج التصوير الكلاسيكية التى بين أيديهم إلى إعادة اكتشاف أنماط التصوير الدنيوى ، من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد الحياة اليومية ، فصوّر تاديو جادى (١٣٣٧) Taddeo Gaddi أحد مشاهد الطبيعة الساكنة ضمن موضوع دينى بكنيسة سانتا كروتشى بفلورنسا . وفى نفس الوقت رسم سيمونى مارتينى صورته الإيضاحية الشديدة التأغرق لكتاب فرچيل ، على حين تكشف لوحات أمبروزيو لورنزيتى الجدارية فى قصر البلدية عن صورة مدينة سيينا والريف المحيط بها فى واقعية شديدة ، حتى لقد تمثلت فيها كلِ أنشطة المدينة وما حولها (لوحة ١٥٣ ، ١٥٤) . ومن العسير إنكار أثر هذه الصور الجدارية التى كانت تُعرض على الناس فى مبنى عام فى واحدة من أهم المدن الإيطالية ليشهدوا صورا لمختلف مشاهد فصول السنة ، ولا شك فى أنها هى التى سبقت وأرهصت بما جاء بعدها من صور مخطوطات « كتب الساعات » [أو « صلوات السواعى الفاخرة الترقين »] للإخوة لمبورج وغيرهم ، إذ ما لبثت الكنيسة المسيحية أن اتبعت الأعراف الرومانية القديمة والتقاليد الدينية اليهودية فأرست قواعد لتلاوة الصلوات والأوراد كما حدّدت مواقيت الصلاة والشعائر . وسرعان ما اتبع المؤمنون من عامة المسيحيين خطى أهل الكنيسة فشاءوا أن تكون لهم بالمثل كتب صلاة خاصة بهم وأن يُلزموا أنفسهم ببرامج الصلوات الكنسية . وهكذا أصبح العامة فى حوزتهم كتب « الساعات » أو « صلوات السواعى » Book of Hours التى ظهرت أول ما ظهرت مستخدَمة فى طقوس الكنيسة ثم شاركت فى الأغراض الدنيوية ، إذ أصبحت بتنوّع إخراجها الفنى ترمز للمكانة الاجتماعية لمقتنيها بعد أن غدت تحفا ضمن مقتنيات المخطوطات الثمينة ، يجتمع فيها الدين والفن والدنيا فى وحدة متآلفة هى سرّ الجاذبية التى تتبدّى لنا الآن . وقد ذاعت شهرتها بوصفها أنفس المخطوطات المرقّنة من العصر القوطى . وبعد قرون تعرضت فيها المخطوطات للتدمير والضياع بقيت لنا قرابة ألف من كتب « الساعات » ليس بالمتاحف ودور الكتب والمقتنيات الخاصة فحسب بل وفى الأسواق حيث يمكن للشراة من الهواة وجامعى التحف شراء مخطوطة كاملة أو بضع صفحات منها . ويبدأ كتاب الساعات بتقويم لبيان مواعيد الأعياد الدينية على مدار السنة ، ويعقب هذا مختارات من الأناجيل الأربعة ، وعادة يُزيّن التقويم بصور تبيّن ما يختص به كل شهر من أعمال وأحداث ، هذا إلى ما يصحبه من علامات البروج ببيان برج كل شهر . ويحتوى « كتاب الساعات » فضلا عما يحتويه من منمنمات وترقينات على موضوعات دينية ثلاثة للصلوات والطقوس[٥٤] وليس ثمة تشابه بين كتاب للساعات وآخر إلا بالنسبة للتقويم الذى يأتى فى

(٥٤) يحتوى كتاب الساعات [أو صلوات السواعى] Book of Hours فضلاً عما يحتويه من ترقين ومنمنمات على موضوعات ثلاثة : أولها نص أساسى والثانى ثانوى والثالث إضافى . والموضوع الأساسى مأخوذ من كتاب الفرض Breviary [الصلوات اليومية] ويشمل التقويم Calendar وصلوات للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitenial Psalms والأوراد Litanies وصلوات للموتى Office of the Dead والصلوات للقديسين Suffrages of Saints . ويضم الموضوع الثانى مقاطع من الأناجيل الأربعة Sequences of the Gospels وتشمل آلام المسيح كما يرويها القديس يوحنا فى إنجيله ، وصلاتين خاصتين بالعذراء نالتا شهرة واسعة ، وإحداهما صلاة الطلبات Obsecro te (I implore) ، والثانية صلاة للسيدة العذراء المعصومة من الدنس O intemmerata (O Matchless Spirit) ، فضلاً عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس وللثالوث المقدس Holy Trinity . أما الموضوع الثالث فيتضمن إضافات هى منتخبات من المزامير ومن الصلوات المختلفة [م.م.م.ث] .



لوحة ١٤٤ . ربات الحسن الثلاث . تصوير جدارى رومانى من پومپى .



لوحة ١٤٥ . ڤان إيك . حواء . جنت .

لوحة ١٤٨ . جوتو : القديس فرنسيس الأسيزى وموعظة الطير . أسيزى



لوحة ١٤٦ . ڤان درخوس . آدم وحواء . ڤيينا .



لوحة ١٤٧ . مدرسة الفنان مملنك . الغرور . ستراسبورج

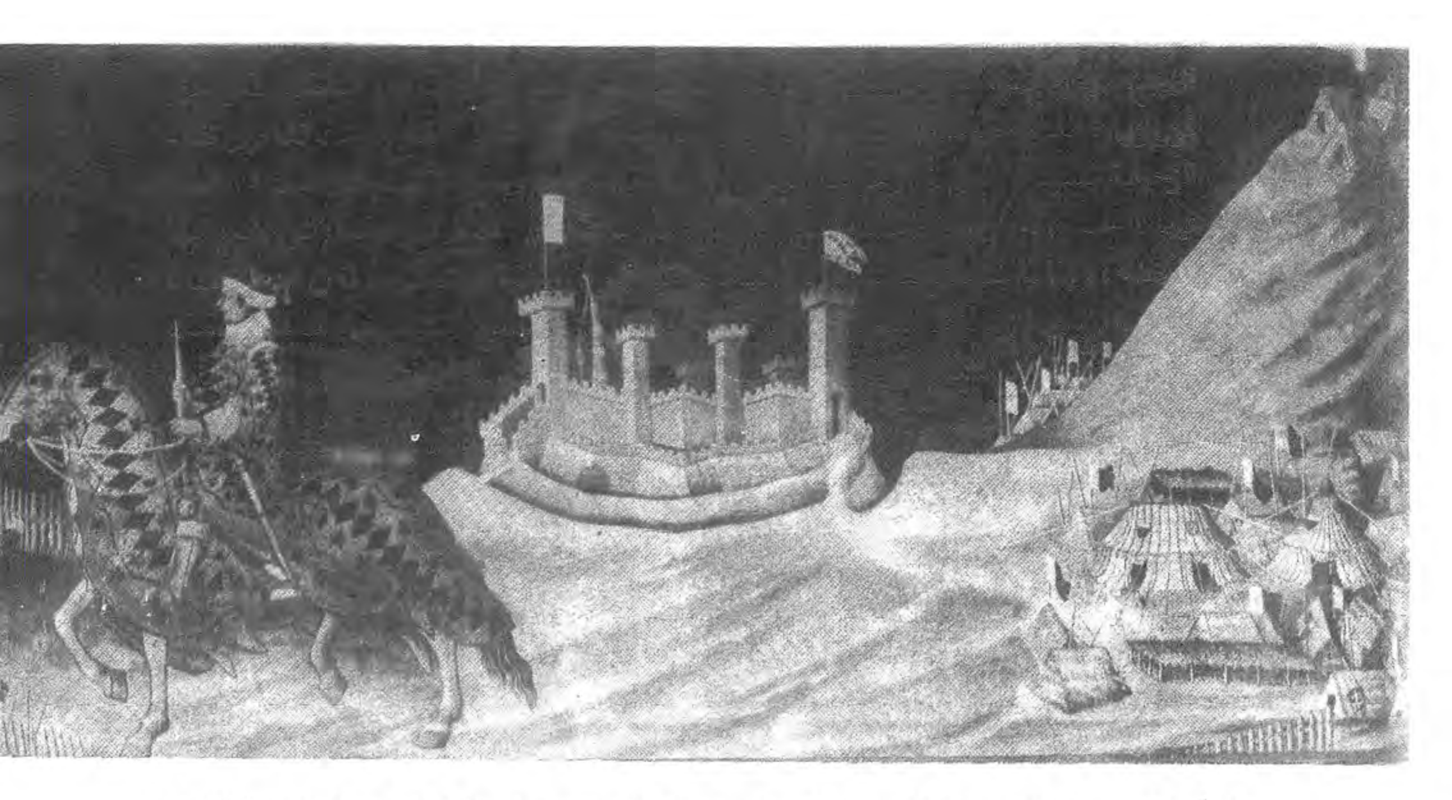




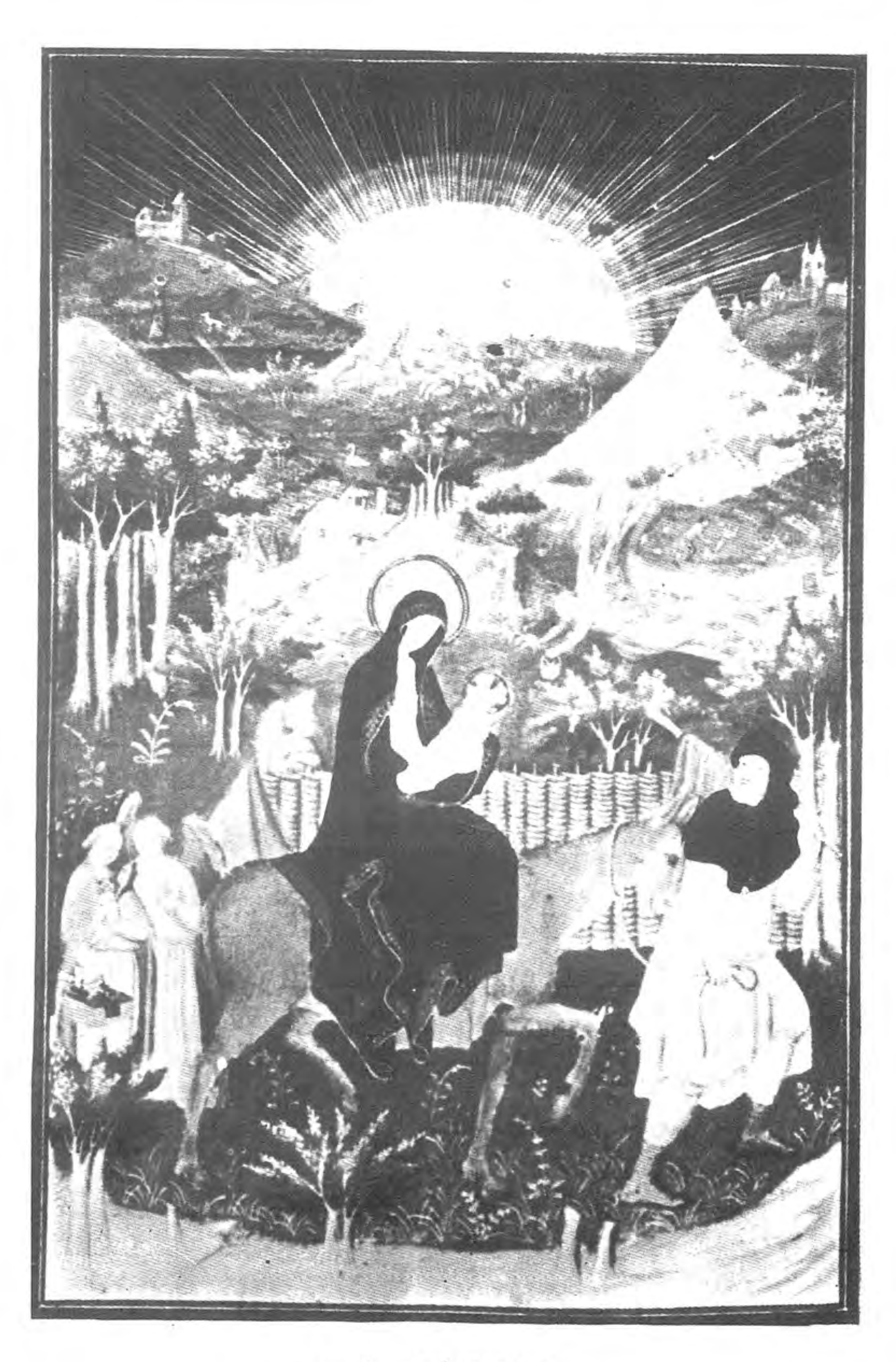
لوحة ١٤٩ . دوتشيو . ده بونسنيا : خيانة يهوذا . سيينا



لوحة ١٥٠ . سيمونى مارتينى . منمنمة بمخطوطة ڤرچيل ١٣٤٠
[الأصل المنقول عنه هذه الصورة مهترئ]



لوحة ١٥١ . سيمونى مارتينى . قلعة جبلية جنوبى مدينة سيينا . ويبدو القائد الحربى جويدو ريتشيو داڤو ليانو فوق صهوة جواده بعد أن أخمد فتنة نشبت . وإلى جوار القلعة يبدو المعسكر الحربى . تصوير جدارى .



لوحة ١٥٢ . أستاذ بوسيكو . هروب العائلة المقدسة إلى مصر . كتاب الساعات للماريشال چان ده بوسيكو . متحف چاكمار أندريه . باريس .

مستهل الكتاب ، محدّدا أيام أعياد الكنيسة وأعياد القديسين . وتبدأ مداخل الفصول بتدبيجات بألوان مختلفة من الذهبي والأحمر والأزرق ، التي كانت بالإضافة إلى إسباغ التألق على الصفحات لها هدف وظيفي ، حيث تكتب الأعياد الهامة كعيد ميلاد المسيح وعيد الفصح بالمداد الذهبي أو الأحمر ، على حين تُكتب أعياد القديسين المحلّيين بالمداد الأزرق . وكان الغرض الأساسي من كتب « الساعات » هو تزويد المؤمنين من غير رجال الدين بدءا من الملوك والأمراء وانتهاء بسكان المدن الأثرياء هم وزوجاتهم بكتب صلوات شخصية . وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين بل وبعض الأميين ، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة البالغة الروعة الأنيقة الزخارف والرسوم كانت ثمة ألوف من النسخ الهيّنة الزخارف والرسوم لها الأثر الأول في إشاعة المساواة في الدين المسيحي على أوسع نطاق ، وإن تكن قد إندثرت جميعا ، وبهذا كانت كتب صلوات السواعي هي النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الديني الشعبي . وقد ذهب الحرص على اقتناء هذه الكتب الحد الذي شاع معه أنها تمثل غرور صاحبها أكثر مما تمثل ورعه وتقواه ، وإن يكن أَوْلَى بنا أن نحذر تصديق مثل هذا الزعم ، لأن الورع صلة خفيّة بين الإنسان وربّه . ولقد جرّ استخدام كتب الساعات على نطاق واسع إلى اهترائها ، فذهبت قشرة أغلفتها الجلدية وضاعت صفحات التقويم الاستهلالية وتلطّخت أطراف صفحاتها بأثر البصمات وبقع الشمع المتساقطة ، كما تكشف مطالعة الوصايا وقوائم حصر التركات عن أن كتب الساعات تُعدّ من أنفس المقتنيات وأهمها ، فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها في ارتفاع أثمانها . وكانت أكثر المناسبات ملاءمة للحصول على كتاب « الساعات » هو عقد القران حين يمنح الزوج عروسه نسخة منه . كذلك كانت هذه الكتب تستخدم للشفاء علاجا للأمراض إلى جانب وظيفتها الروحانية والفنية والترويحية ، فأصبح اقتناء بعض هذه الكتب مقصورا على جلب الشفاء من مرض ما بعد أن تكون قد شاعت قدرة أحد القديسين المذكورين فيها على شفاء المرضى .

وأشهر كتب الساعات هو «كتاب صلوات السواعي الفاخر الترقين الذي أُعدّ لجون دوق ده برى » Très Riches Heures du Duc de Berry ، والذي يشكل بحق تحفة فنية في دنيا المخطوطات المرقّنة ، صوّره بول لمبورج Pol Limbourg وشقيقاه . وقد انكبوا على العمل فيه منذ عام ١٤١٣ ، وعاجلت المنية دوق ده برى في عام ١٤١٦ قبل فراغهم منه . وجاء في قضية حصر تركة الدوق في وصف المخطوطة النادرة : « إنه كتاب لصلوات السواعي شديد الفخامة يضم ترقينات ومنمنمات وصورا وزخارف غاية في الروعة نفذها بول وأخواه » . وقد توفي الإخوة الثلاثة في نفس السنة فجأة في حادث أو على إثر وباء ، وكانوا جميعا في العشرينات من عمرهم .

وتحفل المخطوطة بمشاهد تشغل صفحات كاملة لأفراد الحاشية من سيدات ورجال في حفلاتهم وولائمهم وفي صيدهم وطرادهم ، وللفلاحين وهم يكدحون في حقولهم المتاخمة للقلاع والحصون . وفي محاولة من المصورين لإلتزام المقاييس والنسب والأحجام رسموا الحقول وهي تضيق كلما أوغلت عمقا والشخوص وهم يتضاءلون حجما كلما ابتعدوا ونأوا (لوحات ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ أ ، ب) . ولقد شغل الفنانون في كافة أنحاء أوربا بهذه الصور التفصيلية الأنيقة التي تجمع مباهج شتى فيها غلو وإسراف يرضي الأمراء ، كما كان فيها مجال لإشباع رغبات الفنانين وطموحهم . فشهدت هذه الحقبة ازدهارا شديدا في فن التصوير استخدم فيه الفنانون فرشاة دقيقة مدبّبة وأصباغا براقة تدخل في تركيبها الأحجار المسحوقة والأصداف والمعادن وثمار التوت . وكانوا مطلقي الأيدي في رسم الأطراف الرشيقة والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة المزوّقة بالحليات الملونة ، كما مضوا يتلمّسون طريقهم نحو الإيهام بالواقع في أنحاء الصورة . غير أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كل ما له صلة بالتصوير الكلاسيكي لم يحاولوا البتة

تحقيق هذا الإيهام على غرار الفنانين الإغريق والرومان من خلال لمسات الفرشاة الغائمة والظلال المائعة ولكنهم شُغلوا بتصوير المناظر الطبيعية ممتزجة بتصاوير الشخوص يشكّلونها على غرار لوحات الفسيفساء .

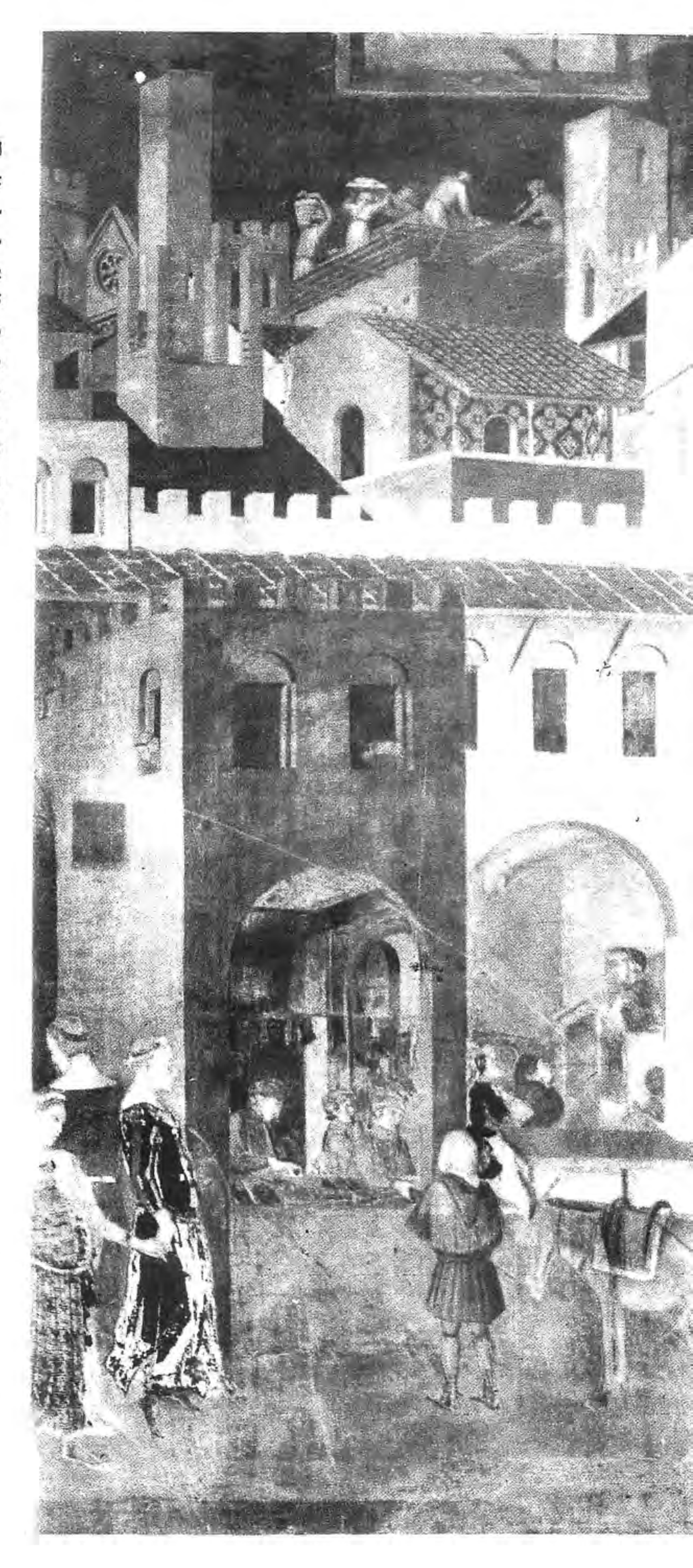
وتعدّ فريسكات لورنزيتي أهم نماذج الفن الدنيوى فى إيطاليا خلال القرن الرابع عشر ، كما تفوق واقعيتها الجوهرية أعظم ما قدّمه فن التصوير شمالى الألب فى هذا المجال ، ومردّ ذلك إلى أن لورنزيتي قصد أن يلتقط جوهر الأشياء الواقعية متجنّبا التكلّف المفرط للفن القوطى . وقد أثمرت واقعية لورنزيتي المنطقية ظهور فنانين يحذون حذوه فى شمال إيطاليا بلومبارديا والبندقية وغيرهما . فإذا مصورو المنمنمات اللومبارديون يبدعون مشاهد ريفية ذات واقعية مذهلة ، وصوّر غيرهم الظلال المنسابة ، وتناول آخرون الوجوه بأسلوب النحت إلى أن انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى تصوير مشاهد ذات منظور واقعى نابضة بالحياة تبزّ أية تصاوير أوربية تسبق الفنانين الفلمنكيين روبرت كامپين Robert Campin المعروف باسم « أستاذ فليمال » والأخوان ڤان إيك Van Eyck . كذلك قدّم بعض المصورين اللومبارديين دراسات خلابة لصور الحيوان ، فكانت إرهاصات لأعمال الإخوة لمبورج ومن خلفهم من كبار المصورين الفلمنكيين برؤ اهم الجديدة للعالم من حولهم ، حيث تتجاوز المشاهد سواء داخل الدور أو فى الخلاء ــ لكل من « أستاذ بوسيكو » والإخوة لمبورج ــ تصاوير المصورين اللومبارديين فى مجالى تمثيل المنظور والبيئة المعاصرة وقتذاك . وهكذا كان التصوير « الفرنسى ــ الفلمنكى » حوالى عام ١٤٠٠ شديد الصلة بالفن اللومباردى ، وتذكر الكثير من قوائم حصر المجموعات الفنية الفرنسية أعمالا « لومباردية » . فضلا عن الصلات السياسية والعائلية الوثيقة بين آل ڤيسكونتى Visconti حكام ميلانو والأمراء الفرنسيين ، وكذا لم تكن الصلات الفنية أقل إحكاما وقربا . وكان أكثر ما شدّ إعجاب المصورين الإيطاليين فى أعمال مصورى الشمال هو أسلوب الخطوط المنحنية Curvilinear ونماذج المسنّين الملتحين والعذراوات النحيلات والثياب البرجندية الباذخة والأناقة المهندمة ، وفى إيجاز كل غرائب العالم العجيب المصوّرة تصويرا متنوعا خلابّا والذى كان يُعدّ فى جنوبى الألب نموذجا قوطيا إكزوتيا[٥٥] غنائيا ، وهو أيضا ما يفسّر ولع مصورى شمالى إيطاليا بالصيغ الخطّية والسرد القصصى المصوّر ، فبلغ الطراز الدولى فى شمال إيطاليا أوجه فى المغالاة فى الزخرفة والخيال (لوحة ١٥٩) . وقد امتدت هذه المرحلة طويلاً ولا سيما على يد الفنان پيزانللو Pisanello الذى قضى نحبه بين عام ١٤٥٥ (لوحة ١٦٠) والفنان چنتيلى دافابريانو (لوحة ١٦١) ، غير أن شُغل الفنانين المتّصل بملء ما يقع بين أيديهم من أسطح مستوية وكذا شغفهم بالصيغ الخطية[٥٦] لم يرق بتصاوير هذه المنطقة على الرغم من واقعية تفاصيلها إلى المرتبة التى كانت فى بقية أنحاء إيطاليا حيث كان يعمل مازاتشيو وأوتشيللو ، ومع ذلك حافظت هذه المرحلة على ازدهارها فى بلاطات أمراء الأقاليم حيث كانت شهرة بلاطات دوق ده برى ودوق برجنديا والملك شارل السادس لاتزال طاغية ، فقد كانت هى المنبع الذى فاض منه الأسلوب الفلمنكى فعمّ أوربا بأسرها حوالى عام ١٣٩٠ . وهكذا تكون خصائص هذا الأسلوب قد نشأت فى فرنسا . وكانت أهم منابعه وأصوله مان سور إيڤر Mehun sur Yevre وبورج Bourges حيث أنشأ چون دوق برى مرسما خصيصاً للمخطوطات المرقّنة وحيث عمل الفنان چاكمار ده هِسْدان Jacquemart de Hesdin

---

(٥٥) Exoticism الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يتصف به من استغراب لكل ما هو مجهول يجذب النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسى المستجلب بسبب [م.م.م.ث] .

(٥٦) Linear التشكيل الذى يعتمد فى تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكونة بالخطوط أكثر من اعتاده على الكتل اللونية والتظليل [م.م.م.ث] .





لوحة ١٥٣ . أمبرزيو لورنزتى . تصوير جدارى بقصر البلدية بمدينة سيينا . الحكومة الصالحة . إلى اليمين يبدو سور مدينة سيينا وبوابتها يعلوها شعار الذئبة والتوأمين الذى أخذه أهل سيينا عن روماالقديمة .ونشهد حركة صاخبة فى أمامية اللوحة يبدو فيها المزارعون والتجار يؤدون مهامهم فى سلام على حين تغدو الحمير المحمّلة بالسلع ، ويدفع راع قطيع أغنامه ، وتحمل الفلاحات الدواجن والسلال . وثمة دكان لإسكافى ، وآخر لبائع توابل ، وخياط يقص قماشه فوق منضدة ، ومعلم مع تلاميذه . وفى خلفية اللوحة نشهد البنائين منهمكين فى أداء عملهم فوق سطح أحد المنازل . ويصوّر لنا الفنان المدينة فى تفصيل دقيق بطرقاتها وكنائسها وحواريها وشرفاتها وأبراجها ونوافذها يتجلى معه إيقاع الحياة فى مدينة إيطالية خلال القرن ١٤ . فن مدرسة البدائيين بإيطاليا [١٣٠٠ - ١٣٤٨] .



لوحة ١٥٤ . لورنزتى . رمز السلام . تصوير جدارى . تفصيل من لوحة الحكومة الصالحة .

(لوحة ١٦٢) ، وديجون فى المرسم الذى أنشأه فيليب الجسور ، وأخيراً فى باريس نفسها حيث ظهر مصوّرون محترفون خالصو النسب الفرنسى وإن كان إلى جوارهم أيضاً فنانون فلمنكيون على مستوى عال ، على أنه لم يُكتب للمنمنمات الباريسية وجودها الذاتى غير متأثرة بغيرها إلا بعد عام ١٤٠٠ على يد « أستاذ بوسيكو » . وما لبث الأسلوب « الفرنسى ـــ الفلمنكى » أن اصطبغ فى كل دولة أوربية بصبغة قومية ، فحمل الطابع القوطى فى لومبارديا كما قدمت ، وشهدت بوهيميا نشاطاً تصويرياً ملحوظا متأثرة بالأسلوب « الفرنسى ـــ الفلمنكى » فى منتصف القرن الرابع عشر حيث تزاوجت الاتجاهات الإيطالية الحديثة بالتأثيرات الجرمانية وبالطراز القوطى الأصيل ، وكانت رعاية الفن فى النمسا تتولاها الأسقفيات والأديرة أكثر من البلاطات باستثناء ڤينيا ، ولو أن الأسلوب الدولى كان أقل انتشاراً . وإذ كان من الصعوبة بمكان تحديد الكيفية التى وصل بها الأسلوب « الفرنسى ـــ الفلمنكى » إلى النمسا وبوهيميا اللهم إلا عبر العلاقات الوثيقة بين البلاطات ، فإنه من المنطقى إدراك ذيوع هذا الأسلوب فى حوض الراين المجاور للأراضى الواطئة ولفرنسا على السواء . فسرعان ما حاكت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الناشئة التى غدت لها سطوتها ، طراز بلاطات الأمراء الذى كان المركز الفنى بمدينة ديجون مصدر إشعاعه وانتشاره . وهنا فى ديجون بدأت اللوحات المصورة على الحوامل [أعنى اللوحات القائمة بذاتها] ـــ مثلما كان الحال فى المدن الإيطالية ـــ تحلّ محل المنمنمات ، فأخذت هى ولوحات الهياكل تشيع بين الناس ويتقبلونها بقبول حسن مع مستهل القرن الخامس عشر . أما فنانو الراين فقد مزجوا بين أناقة الطراز القوطى وبين مرونة ورقة « الأسلوب الهادىء » Soft style ذى التوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخوص الوديعة وكان أهم فنانيه من مدرسة كولونيا ، فأدت رقة هذا الأسلوب إلى ابتداع أعمال فنية لها رقّة الأحلام . وأعقب ذلك مدرسة الواقعية الحادة التى سميت مدرسة « الأسلوب الصارم » Hard style بزعامة ڤيتز Konrad witz والتى تتجلى فيها المشاهد أشد ما تكون وضوحاً وإبانة .

وفى إنجلترا حيث كانت ثمة ندرة ملحوظة للّوحات المصورة القائمة بذاتها تسترعينا لوحة ولْتون ذات الضلفتين[٥٧] (١٣٩٦) كأحد أكثر اللوحات المصورة إثارة للجدل والخلاف بروعتها الخارقة للعادة . فنرى مصورها يُتخم سطح لوحته الخشبية بالتذهيب لتبدو فى أبهة الأيقونات البيزنطية ، كما تلفتنا عنايته البالغة والدقيقة فى نقل تفاصيل الوجوه والوضعات ، ويتجلى ذوقه الإنجليزى فى رسم شخوصه على وجه بالغ من الأناقة . فنرى فوق إحدى الضلفتين الملك ريتشارد الثانى يقرّبه إلى العذراء والمسيح الطفل القديسان الشفيعان له (لوحة ١٦٣) ، ونرى فوق الضلفة اليسرى الملك راكعا ومن ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد المعترف والقديس إدموند الملك الشهيد (لوحة ١٦٤) .

أما فنانو الأراضى الواطئة الذين تخلّفوا قليلاً إذ لم تكن الحضارة قد بلغت مواطنهم فلم يعرفوا روائع الفنانين الفلمنكيين بفرنسا إلا من خلال بعض الأصداء التى وصلت إليهم من هناك وعبر بلاطات الأمراء . وهكذا نشأت المدارس الفنية فى جلدرلاند Gelderland ولييج وماسترخت حيث ابتدعت توليفة مركبة من العناصر الفلمنكية وعناصر حوض الراين .. وتلك هى المرحلة الأخيرة للطراز الهولندى الدولى المرهصة بفن ڤان إيك . وفى نفس الوقت كان فنانو المراكز الفنية التى أقامتها الطبقة الوسطى فى أوترخت وبروج وجِنت Ghent يستخدمون الأسلوب الفرنسى بلا حرج أو مشقّة .

ومنذ نهاية القرن الرابع عشر ظهر تأثير الأسلوب « الفرنسى ـــ الفلمنكى ـــ » فى إسبانيا ، فلقد كان

---

(٥٧) Diptych لوحة ثنائية مصوّرة ذات ضلفتين أو مصراعين قابلين للطىّ مفصليا [م.م.م.ث] .

لوحة ١٥٥ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر يناير . حفل عشاء أقامه دوق ده برى احتفالاً برأس السنة حيث يجرى تبادل الهدايا فى قاعة فسيحة من قصر بورج . ويحيط بالدوق البارزون من حاشيته وعليهم فاخر الثياب . ويبدو الدوق مجانبا فى جلسته إلى المائدة التى تتجلى عليها « مملحته الذهبية » الشهيرة على شكل سفينة . ومن وراء الدوق مدفأة كبيرة يعلوها شعار الملك ، وهو ستار من الحرير الأحمر يحمل شعار رنك الأمير : زهرات الزنبق الذهبية متناثرة فوق أرضيات زرقاء ، وثمة بجعات جريحات ودببة ترمز إلى غرام الأمير بسيدة تدعى أورسين [Ours بمعنى دب و Cygne بمعنى بجعة] . ويغطى المائدة مفرش من القماش الدمشقى تتناثر عليه الأطباق والصوانى . ويقف وراء الدوق رجلان يعتمد أحدهما على ظهر مقعد الدوق ولعلهما من أقربائه أو من أفراد حاشيته . ويجلس أسقف كاتدرائية شارتر إلى جوار الدوق وكان صديقا مقرّبا إليه يجمع بينهما ولعهما المشترك بالمخطوطات النفيسة . ومن وراء الدوق ينادى كبير الأمناء على الضيوف قائلاً : « هلمّوا هلمّوا » . وثمة العديد من الشخوص من بينهم رجل يرتدى قلنسوة يتدلى طرفها على أحد أذنيه ، يذهب بعض مؤرخى هذه الحقبة إلى أنه صورة شخصية لپول ده لمبورج نفسه . ويحتشد المشهد بنفر من السقاة والخدم لإضفاء الحيوية على هذا الحفل البهيج فى بلاط الدوق چون ده برى . متحف شانتي .

لوحة ١٥٦ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر أبريل . حفل زفاف فى سهل مخضرّ إلى الأمام من قصر دوردان ذى الأبراج الثمانية والذى لا يزال قائمًا إلى اليوم . والثابت أن العروسين هما حفيدة دوق ده برى البالغة من العمر أحد عشر عامًا والشاعر شارل دورليان البالغ من العمر ستة عشر عامًا . والتباين فى هذه المنمنمة يجلو لنا ألوان الأزياء الباذخة : فثوب العروس الأزرق الشاحب يباين ثوب أمها الأسود ، ولون ثوب الوصيفة الراكعة الأحمر الوردى يباين لون رداء الوصيفة الأخرى الأزرق الداكن ، على حين يرتدى العريس ثوب الأمراء الموشّى بالتيجان الذهبية . وقد وفّق الإخوة لمبورج فى رسم ملامح الوجوه فجاءت تعبيرا صادقا عن الحدث ، فالعريس يتفحّص وجه العروس بينما يقدم لها خاتم الخطوبة ، على حين تمدّ يدها إليه خافضة بصرها . وتبدو الأم فى غاية التأثر بينما يتطلع الأب إلى ابنته فى عطف وحنان . ويتجلى الإعجاز فى هذه المنمنمة فيما تنطوى عليه من توافق بين التكوين الفنى الرقيق والألوان الآسرة وتسجيل العواطف والانفعالات والبذخ فى التأنق . متحف شانتي .

لوحة ١٥٧ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر مايو . احتفال الدوق بعيد الربيع . ونرى الأمراء والأميرات وهم ممتطون جيادهم ، وتبدو الأميرات الثلاث فى ثياب شهر مايو الخضراء . ويستدير أحد الأمراء برأسه مخاطبًا الأميرة التى تتصدر الموكب وقد ارتدى ثوبًا نصفه أحمر ونصفه الآخر أبيض وأسود وهو الزى الرسمى الملكى وقتذاك . وإلى يسار الأميرة فارس يرتدى سترة زرقاء مطرزة بأزهار من القصب ، ولعله الدوق ده برى نفسه . وأمام الموكب جوقة موسيقية تعزف آلات الترومبيت والفلوت والترومبون ، وتتناثر كلاب الأمير بين حوافر الخيل . وتطلّ الأسقف والأبراج وأعلى المبانى وراء خلفية من أشجار الغابة . والراجح أن هذا المبنى هو قصر السيتيه «پاليه ديلا سيتيه » بباريس الذى يظهر مصورًا فى منمنمة شهر يونية . متحف شانتي .

لوحة ١٥٨ أ. الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر أغسطس. يقع هذا المشهد فى أملاك الدوق ده برى فى إيتامپ . ونشهد فى صدر الصورة فارسًا فى عباءة فضفاضة فاخرة يعتمر بقبعة بيضاء ، ممسكًا بقبضته صقر الباز ، يتقدم شخصين آخرين نحو ساحة الصيد بالصقور . و فى مقدمة الموكب « صقّار » مترجّل يحمل صقرين فوق معصمه الأيسر ، ويجرّ عمودًا طويلًا بيمناه ، يمضى فى إثره الفارس ذو العباءة اللازوردية وهو على وشك إطلاق صقره ، وقد حمل فوق مؤخرة سرجه حسناء فى ثوب رمادى ينتهى بحاشية بيضاء ، ويعقبهما فارس وفارسة يبدوان أكثر انشغالًا بالمغازلة عن مهمة القنص والصيد ، ويرافق الموكب جمع من الكلاب . ويشرف على المشهد حصن [أو قصر] إيتامپ [شاتو ديتامپ] حيث نتبين الأبراج والمصلّى والمبانى المكسوة ببلاطات القرميد . ونرى على سفح التل الذى ينهض عليه الحصن الفلاحين يحزمون أعواد الغلال ويكدّسونها فوق عربة ، بينما يسبح غيرهم فى المياه المحيطة بالتل ، فثمة امرأة قد خلعت ثيابها تتأهب للقفز إلى الماء ، وأخرى فرغت لتوها من حمامها ، وآخران ما زالا يسبحان . متحف شانتي .

لوحة ١٥٨ ب . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر أكتوبر. شهر الحرث والبذر ، ويتجلّى المشهد على امتداد الضفة اليسرى لنهر السين .

ويبدو قصر اللوفر القديم المقر الملكى منذ عهد فيليپ أوجست (١١٨٠ - ١٢٢٣) والذى أصبح مقرًا لشارل الخامس شقيق دوق ده برى كتلة صرحية مهيبة ، وقد نهض فى وسطه برج ضخم محصّن شيده فيليپ أوجست يعرف باسم برج اللوفر . ويخفى البرج وراءه البرج الشمالى الغربى الذى كان شارل الخامس يحتفظ فيه بمخطوطاته النفيسة النادرة . والمشهد المصور هو ما كانت تقع عليه عين الدوق ده برى حين يطل من نافذة قصره الباريسى الواقع على الضفة اليسرى من نهر السين . وقد أوردت هذه المنمنمة كافة التفاصيل لهذا القصر فى دقة بالغة حتى إنه بعد هدم هذا القصر أمكن عمل نموذج له بالاستعانة بهذه المنمنمة .

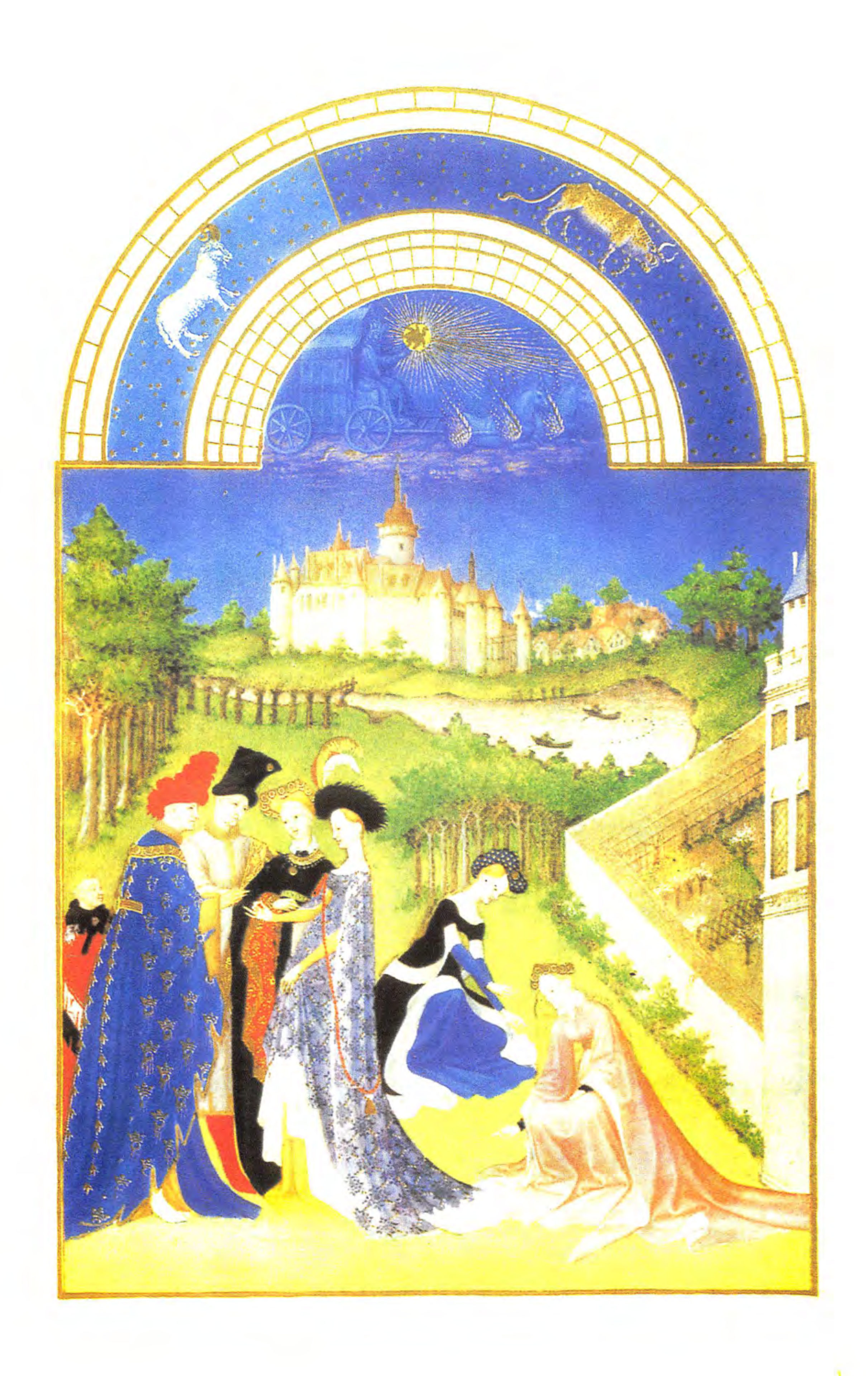
وإلى اليسار ثمة باب خلفى لسور القلعة ، ونرى شخوصًا دقيقة تتهادى على رصيف السين الذى يؤدى دَرَجُه إلى النهر حيث القوارب . ونرى فى مقدمة الصورة الحقول المحيطة بالضفة اليسرى لنهر السين حيث تبذر فلاحة ترتدى ثوبًا أزرق الحبوب التى تحتفظ بها فى كيس من القماش . وثمة جوال ملئ بالغلال إلى جوارها على حين يلتقط الطير الحبوب المبذورة . وإلى اليسار نرى فلاحًا يمتطى متن جواد يجرّ محراثًا وقد وضع عليه حجرًا ثقيلا حتى يخترق حدّه التربة بعمق . وهناك مزجرة للطير [خيال المآتة] على هيئة رامى سهام لتحول بين الطير والتهام البذور . وما من شك فى أن هذا المشهد الريفى يسجل لنا صورة بالغة الحيوية لما كانت عليه ضواحى باريس فى مطلع القرن ١٥ .

وكافة هذه المشاهد المتنوعة تستعرض لنا مدى اختلاف اهتمامات البلاط باختلاف المواسم على مدى العام . ومن هنا تجلو لنا هذه المخطوطة تفاصيل الحياة اليومية لبلاط الدوق چون ده برى من شهر إلى آخر . متحف شانتي .

<



لوحة ١٥٥



لوحة ١٥٦



لوحة ١٥٧



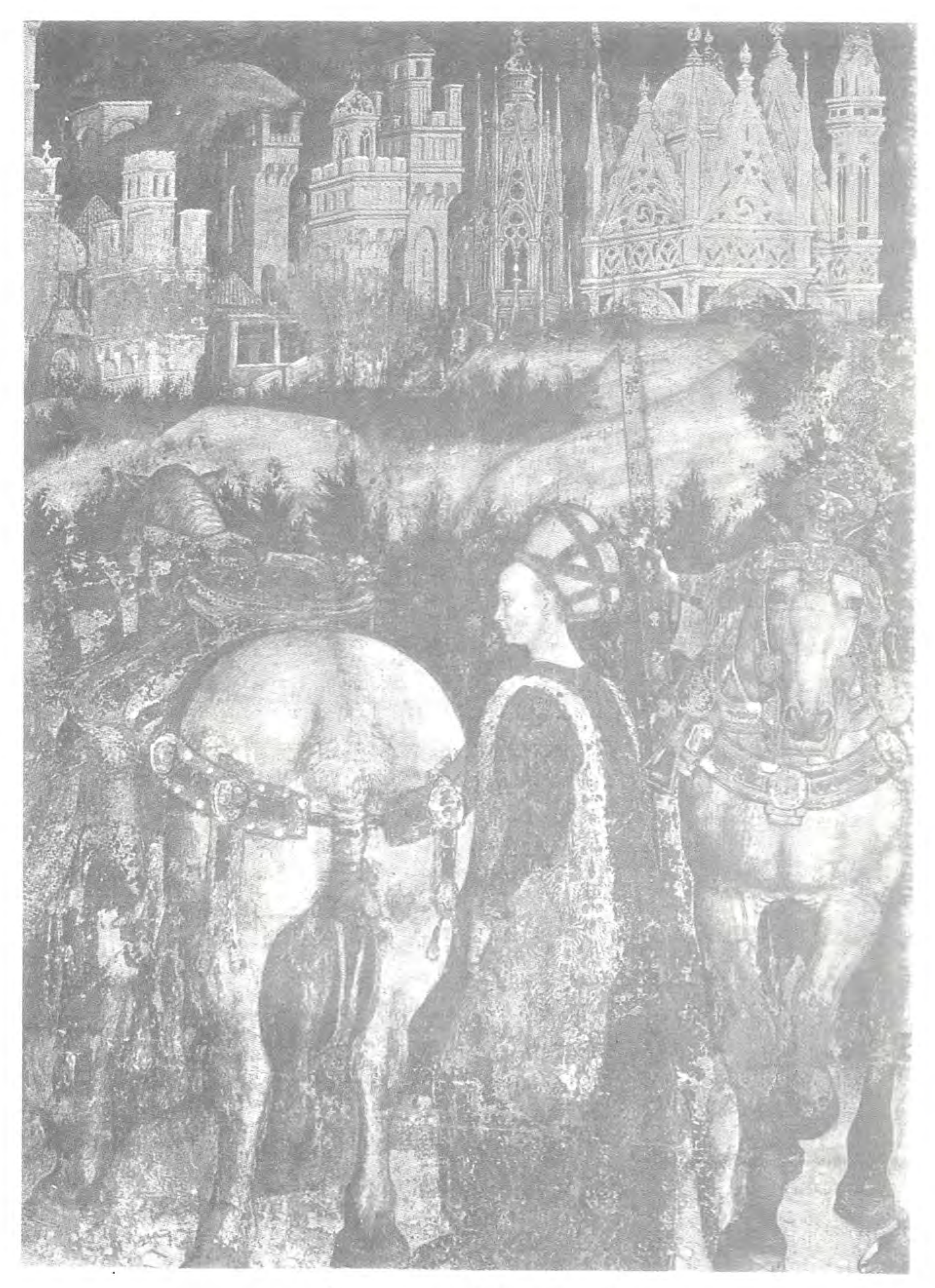
لوحة ١٥٨ أ



لوحة ١٥٨ ب

لوحة ١٥٩ . الكنائس الإثنى عشر ، شيّدها چيرار ده روسپيون وزوجته بعد فقدهما أبنائهما تخليداً لذكرى الرسل الإثنى عشر . وتضم المنمنمة تنويعات من أبنية القرون الوسطى ، حيث يبدو فى مهاد الصورة الشروع فى بناء كنيسة كبرى بعد أن فرغ البناءون من تشييد مذبحها ، بينما يواصل بقية العمال تشييد القاعة المستعرضة من قوالب الطوب التى تغشيها كسوات حجرية . وفى الوقت نفسه قد اكتملت الكنائس الأخري أو كادت .





لوحة ١٦٠ . پيزانللو . رحيل القديس جورج . متحف ڤيرونا



لوحة ١٦١ . چنتيلى **دافابريانو** . سجود المجوس للمسيح الطفل . متحف أوفتزى بفلورنسا .



لوحة ١٦٢ . چاكمار ده هسدان . مهرّج البلاط . منمنمة فى مخطوطة . دار الكتب القومية بباريس .

إقليم قطالونيا شديد الصلة بفرنسا عن طريق تزاوج الأسر المالكة ، فضلا عن تأثير المركز الفنى الموجود بأڤنيون المجاورة ، وكانت ثمة شبكة من الطرق التجارية عبر البحر المتوسّط تربط برشلونه وڤالنسيا بمرسيليا وجنوا وناپلى وپاليرمو والبندقية ، نشأت معها إلى جانب العلاقات التجارية صلات فنية ، وهو ما يفسّر التشابه بين تصاوير جنوب إيطاليا وإسپانيا وقتذاك . وظل « الطراز الدولى » مزدهرا فى معظم هذه البلاد فى الوقت الذى أخذ يضمحل فيه بفرنسا حيث كان لحروب المائة عام أثرها المدمّر على فن التصوير . ومع ذلك ارتقى « أستاذ روهان » Rohan Master بفن التصوير إلى أعلى المراتب ، فلقد استطاع أن يرمز بخطوطه الأرابيسكية(٥٨) إلى معان صوفية تباين الأساليب التكلفية الشائعة (لوحة ١٦٥) . وكانت منزلة هذا الفنان فى تاريخ الفن القوطى الدولى تشبه منزلة الفنان إلجريكو الذى جاء فى ختام النزعة التكلفية لعصر النهضة ، إذ أضفت ومضات بصيرته عمقا روحانيا وإنسانية بالغة على فن كان مقصورا على الانفعالات الدنيوية العارضة .

ويرجع سبب انبعاث هذا الطراز الفنى من فرنسا إلى بقية أنحاء أوربا إلى أن فرنسا وبرجنديا يقعان على الطريق التى يصل مباشرة أهم موطنين اقتصاديين فى أوربا وهما شمال إيطاليا والأراضى الواطئة . وعلى حين كانت فرنسا تستمتع بالسلطان الفكرى لأنها كانت تضم جامعة باريس التى كانت لا تزال إلى ذلك الوقت علمانية ، كانت برجنديا تمثل نموذجا حقا لحضارة فرنسية فلمنكية أفادت الكثير من الروح التجريبية للطبقة الوسطى الهولندية . وإذ كانت الحضارة الفرنسية الفلمنكية حضارة مزيجة لذا كان من اليُسر أن يتقبلها كل من اللاتين والجرمان ، وعلى حين أعجب اللاتين بأسلوبها التكلفى الأنيق الذى طوّع الطبيعة إلى صيغة منضبطة ، أعجب الجرمان باتجاهها الواقعى وحسّها الصوفىّ ، هذا إلى أن كلا من فرنسا وبرجنديا كانتا لهما بلا طاهما الملكيان المهيبان اللذان لهما إشعاعهما .

وبهذا كان المجتمع الأرستقراطى الأوربى فى نهاية القرن الرابع عشر مجتمعاً تضمه أسرة دولية واحدة من هنا ومن هناك لها فروع فى شتى أنحاء القارة . ودخل الفنانون الذين تحرّر معظمهم من قيود النقابات المهنية فى خدمة الأمراء يتنقلون فى سائر أرجاء أوربا من بلاط إلى آخر ، وكان هذا من المحتم أن يفضى إلى فن متجانس . وهكذا تكون فرنسا التى انبعثت منها العمارة القوطية وآداب پروڤنسا Provencal بلغة [لانج دوك Langue d'Oc] وموسيقى « الفن الجديد » Ars Nova (٥٩) على أيدى فيليب دى ڤيترى وجيوم ده ماشو قد قدّمت إلى « عصر الفروسية » فنا طال انتظاره هو « فن تصوير البلاط » . ومع اضمحلال عصر الفروسية فى نهاية القرن الرابع عشر ، بدأت الفروسية تنظر نظرة نافذة لأسلوب الحياة الذى كانت تنتهجه ، وبعد أن اطمأنت شيئاً نزلت إلى الطبقة الوسطى وتحالفت معها درءاً لنشوب الثورات فى أوربا

(٥٨) Arabesque الخط الرشيق المتأوّد للتسق المنغّم [م.م.م.ث] .

(٥٩) الفن الحديث Ars Nova ، فقدت الكنيسة خلال القرن الرابع عشر سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبى (١٣٧٨-١٤١٧) وأصبح إلى جانب البابا المقيم فى روما بابا آخر يقيم فى أڤنيون بفرنسا مما أدى إلى اقتلاع تقاليد العصور الوسطى من كافة نواحى النشاط الدينى والاجتماعى والفكرى والفنى ، وبدأت كل دولة تنمّى ثقافتها القومية الخاصة وموسيقاها المطبوعة بطابعها المحلى حتى سَمّى مؤرخو الموسيقى هذه الفترة بعصر «الفن الجديد» Ars Nova الذى أخذ فى الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ثم انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا فى النصف الثانى من القرن نفسه . وصاحبت هذا «الفن الجديد» حركة أدبية مشرقة أقطابها دانتى Dante وبوكاشيو Boccaccio فى إيطاليا وتشوصر Chaucer فى إنجلترا ، كما واكبتها طفرة عظمى فى فن التصوير على يد چوتو Giotto بفلورنسا . وكانت أولى مستحدثات «الفن الجديد» بفرنسا تحديد مناطق الأصوات الموسيقية [م.م.م.ث] .

وإن لم يهدأ لها بال إزاء الضغوط الاقتصادية والاجتماعية الجديدة . وعلى الرغم من ذلك انغمست انغماساً كلياً فى تقاليد الفروسية وأهوائها وعاداتها ، منجذبة إلى عالم الخيال فى مجالات الشعر والتصوير والموسيقى التى استخدمتها لتمجيد أسلوب حياة الفروسية (لوحة ١٦٦) وما لبثت پوليفونية « الفن الجديد » — إلى جوار التصوير — التى برع فيها جيوم ده ماشو أن أصبحا أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه ، وسرعان ما جاء فى إثرهما القصائد الشعرية فاكتسب الشعر شيئاً من التأنق والتكلّف هو الآخر . وهكذا عبّر الشاعر والموسيقى والمصوّر بما يُنجزون عن رغبات النبلاء وميولهم ، كما عبّروا عن أحلام سيدات القصور اللاتى شببن على قصص شعراء التروڤير[٦٠] المتجولين فى شمال فرنسا بلغة [Langue d'oil التى غدت نواة للغة الفرنسية الحديثة] والتى كانت تعرض للعشق الرفيع ولأساطير البطولة والفروسية ، فلا تقع أعينهن إلا على ما تتيحه لهن تلك الإطلالة من بروجهن الشاهقة . وقد نجد من العسير بمكان اليوم أن نقوّم ما كان لنساء القصور من أثر فى مجتمع العصور الوسطى وفى أخيلة الرجال وعواطفهم ومثلهم العليا ، لا سيما فيما يتصل بطبقة النبلاء ، فكانت المرأة هى التى تتولى تنشئة الصِّبية حتى يبلغوا سن الرابعة عشر ، ومنذ القرن الحادى عشر كان ثلاثة أرباع الشعر الدنيوى والموسيقى يؤلف من أجل النساء ، وإذا بالتصوير أيضاً يلحق بهما فى هذا المجال . كذلك شاع الميل نحو الشعر الرعوى والتغنّى بالبساطة الريفية المترعة بالثراء المترف وبلمسة متوارية من الإثارة الجنسية ، وهو ما يجعل ثمة شبه بين مجتمع القرن الرابع عشر ومجتمع القرن الثامن عشر وفنه على نحو ما سنرى فى طراز الروكوكو* . غير أن هذا لم يكن هو وجه الشبه الوحيد ، فكلاهما خضع لأنواع مختلفة من سحر التكلّف والاصطناع ، منها الالتزام بالأسلوب المتحذلق الذى يتفق ومزاج الناس وقتها . فعادة ما تأخذ النزعة التكلفية مكان الصدارة فى فنون مجتمع الصفوة الذى غالبًا ما يمتد به العمر فى أوقات الأزمات الروحية . والنزعة التكلفية تواجه النزعة الطبيعية ولكنها لا تباينها مذهبًا فنيًا ، فهى متكلفة لأنها ليست طبيعية ، ولكنها على الرغم مما بها من تكلّف لا تعرض فى مضمونها لحقائق النفس الذاتية ولا لأحداث العالم الخارجى ، ومن ثم كان تكلّفها هو فى أسلوب الأداء أكثر منه فى اختيار الموضوع المطروق . على هذا النحو استخدم أصحاب النزعة التكلّفية خلال القرن الثامن عشر – كما سنرى – كل مبتكرات عصرهم من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية و مشاهد مستقاة من الحياة اليومية وصور للحيوانات وإضاءة صناعية ، مواكبين بدورهم مصورى المنمنمات الفرنسية الفلمنكية الذين صوروا هم الآخرون النبلاء والفلاحين والريف والحيوانات وأدوات الحياة اليومية ، كما صوّروا لأول مرة المشاهد الليلية ، ولا نزاع أيضا فى أن العناصر الواقعية التى انطوى عليها الأسلوب الدولى كانت البشير بواقعية ڤان إيك . وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب لذاته فسنجد أنه النقيض التام للفن الساعى إلى محاكاة المشاهد بطريقة موضوعية ، وأن هدفه الحقيقى هو إسباغ رؤية سحرية على العالم المصوّر ، وإن بذل الفنان جهده كى يجعلها تبدو طبيعية باستخدام ما يقع عليه الحس من محسوسات . فكما يمكن للحلم أن يملأنا رعباً ، يستطيع أيضاً أن يقف بنا على مباهج حياة واقعية ارتفع بها الفنان إلى مستوى مثالى يكسبها كمالاً مغرقاً فى الخيال . وفى مثل هذا النوع من الصور — كما هى الحال فى الحلم — نشهد النبلاء والأمراء بأكمامهم السابغة المطرزة والفلاحين فى سراويلهم القصيرة

(٦٠) Trouvere الاسم الذى كان يطلق فى العصور الوسطى على الشاعر المتجوّل بشمال فرنسا ، وكانت موضوعات التروڤير تتراوح بين العشق الرفيع على نحو ما كان يفعله التروبادور فى جنوب فرنسا وبين أساطير الفروسية والبطولة (معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه) .

(*) انظر موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الجزء التاسع . فنون عصر النهضة . الرينيسانس . الباروك . الروكوكو . لكاتب هذه السطور .

الخشنة ، كما نشهد الثياب الباذخة المقصّبة والجياد والثيران والآلات الزراعية مصوّرة فى غايةٍ من الدقة فتبدو كأنها غريبة على بيئة تمثّل صورة لعالم غير واقعى .

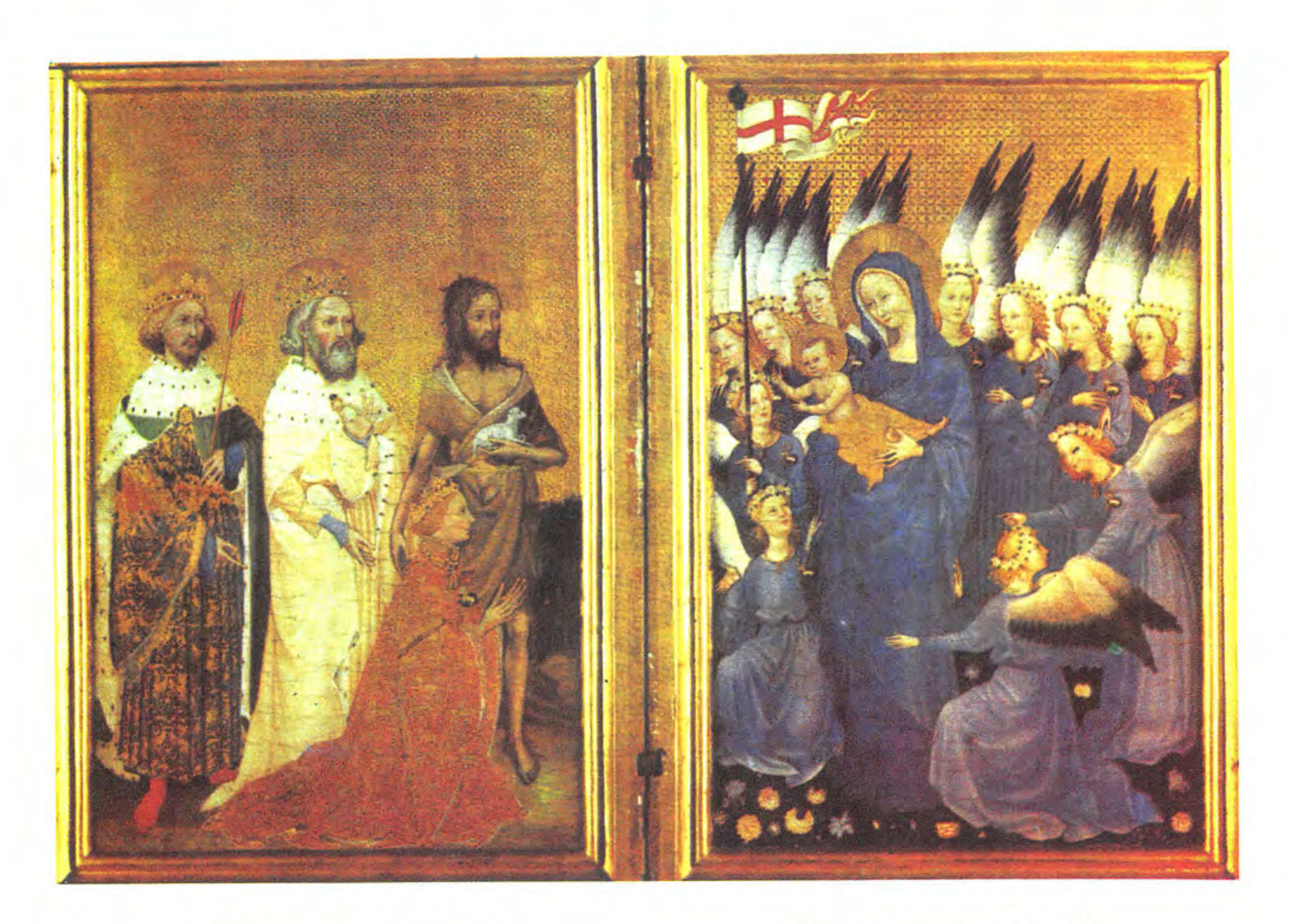
على أن الطراز الدولى لم يقف عند التصوير وفنون القول والموسيقى فحسب بل جاوزها إلى الحفر على العاج فشكّل تلك التماثيل الصغيرة للشخصيات المقدسة التى كانت تلقى رواجا بين المتدينين (لوحة ١٦٧ ، ١٦٨) ، كما أضاف إليها نقوشاً فوق الصناديق والعلب والأمشاط والسروج تشكّل مشاهد غرامية وبطولية . كذلك التفت صانعوالنسجيات المرسّمة إلى إعداد نسجيات كبيرة الحجم لتبعث الدفء فى الجدران الحجرية الرطبة بقلاع الشمال وقصوره ، فنرى فى هذه اللوحات المنسوجة من الصوف الأمراء يخطون فوق دروب مغطاة بالزهور ، كما نشهد تجسيداً للأساطير الشائعة وقصص الحب الذائعة وقتذاك . ومن بين الصيغ الزخرفية التى زيّنت بعض هذه النسجيات « صيغة الزهرات الألف » Millefiori التى تنتثر وتشيع فى أرجاء الخلفيات متألقة بنَورها المختلف الألوان ، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشرق الأدنى بعد عودتهم من الحروب الصليبية . ومن أشهر هذه النسجيات تلك المعروفة باسم «الحسناء والليكورن» التى يحتفظ بها متحف كلونى بباريس (لوحات ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣) ، والليكورن [أو اليونيكورن] حيوان أسطورى غاية فى الجمال والرشاقة ، جسمه جسم فرس أنثى وفى منتصف جبينه قرن . وكان فى العبادات القديمة موصولا بعبادة « الإلهة الأم العذراء » ، ثم وُصِلَ بعدُ بعذرية مريم وبتجسّد المسيح [أعنى اتحاد لاهوته بناسوته] ، وصار رمزا روحيا لحلول المسيح فى رحم العذراء . والليكورن من حيوان العصور الوسطى الأخلاقى الرامز . وكانت له قوّة يطهّر بها كل ما يمسّه ، ولا يقوى على الإمساك به إلاّ عذراء ، ومن ثم اتخذ رمزا للطهارة على الرغم مما يوحى به مظهره من إيحاءات جنسية لا تخفى . ونرى صورة هذا الحيوان الأسطورى شائعة بالكنائس الرومانسكية والقوطية وأكثر شيوعا فى لوحات الشمال الأوربى المصورة ونسجياتها المرسّمة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

وأخيراً فإن تلك المنمنمات التى ابتدعها پول لمبورج وأخواه وكذا لوحات المصور پيزانللو كانت القمة للنتاج الفنى الإقطاعى القوطى الذى كان يجمع بين نهجى الشعبين اللاتينى والجرمانى ، بقيت جميعها لها سحرها الذى لا ينقطع بضفائها الذى يحاكى صفاء الجواهر ، وبترقيناتها المذهّبة ، وبما بين خطوطها من انسجام وتوافق ، وبطبيعتها الحالمة الوادعة . غير أن هذه اللمحة الفنية كانت النهاية للإبداع الفنى للحضارة القوطية جمعاء قبل أن تأتى عليها حضارة عصر النهضة ، ومع هذا فقد بقيت تلك التصاوير تدلّنا على حضارة عصر مضى جاءت فى إثرها حضارة أخرى .

وما كاد القرن الخامس عشر يطلّ حتى دخل الفن القوطى مرحلته الأخيرة ، وكان — كما هى العادة — أن صحب اضمحلال الطراز القوطى اهتمام بأكثر أشكاله تطرفا . وفى أواخر هذا العصر جُهِدت فرنسا عن أن تبقى محطّ الفن القوطى ؛ إذ انفلت حبل الالتزام الذى كان يستملى من العقل والمنطق شيئا فشيئا أمام قوى الحياة التى كانت كامنة وانطلقت من محبسها ، وكان من مظاهرها الإسراف فى الزخارف النباتية دون قيد ولا شرط ، كما انطلقت النزعات القومية تجرى على هواها . ومع مرور الأيام انطلقت عقلانية اللاهوت السكولائية[٦١] من عقالها الصارم إلى وجدانية مطلقة تحوى الدفء والحياة ، فأخذ القديس فرنسيس الأسيزى يلقّن الناس أن القرب إلى الله يكون عن طريق الوجدان لا العقل ، وهو ما أوحى إلى الفن بأن ينزل إلى حياة الناس وواقعهم لا يستملى مما يوحى به العقل ولكن يستملى مما تقع عليه العين ، فإذا هو

---

(٦١) Scholastic الاسكولائية أو المدرسية تعبر عن الفلسفة المسيحية بأوربا خلال العصور الوسطى ، وأشهر روادها القديس أوجسطين . وعلى حين اقترنت إبان القرن التاسع بالأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة اقترنت خلال القرن الثالث عشر بفلسفة أرسطو التى وفدت إلى أوربا عن طريق العرب ، ومن ثم أدت دورها فى التوفيق بين الاتجاه الأرسطى وبين الفكر المسيحى الدينى .



لـوحـة ١٦٣ . لـوحـة ولتـون ذات الضلفتين . الملك ريتشارد الثانى يقرّبه إلى العـذراء والمسيح الـطفـل القـديسـان الشفيعان له . الناشونال جاليرى بلندن .

لـوحـة ١٦٤ . لـوحـة ولتـون ذات الضلفتين . الملك ريتشارد راكعاً ومن ورائه يوحنا المعمدان والقـديس إدوارد المعترف والقـديس إدمونـد الشهيـد . الناشونال جاليرى بلندن .

ينطلق انطلاقة واسعة فى تصوير ما بين يديه من الخلق على ما هو عليه فى واقعيته وماديته . فعلى حين كانت التصاوير مع القرن الثالث عشر تتحرج على سبيل المثال من الجمع بين عاشقين فتصور أحدهما فى طرف وثانيهما فى الطرف الآخر من الصورة وهما يتناجيان على البُعد ، ونرى مجالس العشق فى القرن الرابع عشر وقد جمعت بين العاشقين والعاشقات فى تداهن وتلاصق، ولكن ثمة مسحة من الاستحياء التى كانت بقية من العقلانية. فإذا طالعنا صور القرن الخامس عشر نرى فيها غلبة الحسّية والواقعية على العقلانية غلبة أشدّ وأعمّ ، فإذا نحن نرى العاشقين وقد جمعت بينهم الألفة الوثيقة فلا استحياء ولا استخذاء (لوحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧). ثم مضى الزمن بالفنانين فإذا هم يصورون العاشقين والعاشقات بين الخمائل فى العراء لا فى خفية ، غير أن مصورى الأراضى الواطئة جعلوا من الحب النقى الخالص حبا ماديا فإذا هم يجمعون بين عجوز غنى وفتاة مراهقة طمعا فى المال لا استجابة للحب . كذلك نرى الفنان الهولندى پيتروس كريستوس Petrus Christus (١٤١٠ ــ ١٥٧٢) يُبرز المادية بأقصى مقوّماتها فى لوحته المعروفة باسم « القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمى زواج لعروسين » التى رسمها عام ١٤٤٩ بتكليف من نقابة الصيّاغ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك (لوحة ١٧٨) . وليس لهذه الصورة ما يماثلها فى الفن تأثرا بالتجارة والاهتمام بالقيمة المادية للأشياء مما أفضى بالفنانين إلى أن يعنوا بالتصاوير المادية ، فإذا النظر لا ينفر من أمثال هذه الصور .

هكذا كان عصر النهضة رد فعل للعصر الوسيط ، وفى الحق إنه لم يكن ثمة فاصل ما بينهما بل كان هذا أقرب ما يكون إلى التحوّل والانتقال . ومن هنا كان من الاستحالة بمكان أن نحدد لهذا التحول وذلك الانتقال تاريخا بعينه ، فلقد كان عصر النهضة يختلف باختلاف ابتدائه فى البلاد ، فقد يكون بدأ فى مدينة ما على حين كانت جارتها من المدن الأخرى غارقة فى العصر الوسيط .

وكان النموذج الذى قدّمه فن النحت الفرنسى هو صاحب الأثر فى المثالين الإيطاليين سواء فى ذلك مثّالو إقليم لومبارديا فى القرن الثالث عشر أو مثّالو پيزا فى القرن الرابع عشر الذين كانوا الروّاد الأول لفن النحت فى عصر النهضة الجديد . ووضعا للأمور فى نصابها الحق نستطيع أن نقول إن إبداع الأشكال المستمدة من العالم الواقعى كان أولا من إبداع الفنانين القوطيين ، وكان العبء الذى حملته النهضة الإيطالية هو الامتداد بهذا الاتجاه إلى غاية مجيدة ، لانتهاجها فن العهد الكلاسيكى أو بمعنى آخر لرجوعها إلى المصادر الأساسية الحقة لفن النحت . ولقد كان تأثير فن النحت فى العصور الوسطى على فن التصوير فى القرن الخامس عشر عظيما إذ منحه الإحساس بالكتلة ، كما أضاف الاهتداء إلى تقنة التصوير بالزيت فى منتصف القرن نفسه صلة أخرى بين التصوير والنحت ، إذ عن طريق المبالغة فى المحاكاة فى التصوير غدت الأشياء الصلبة والأجسام الآدمية وكأنها محفورة فى الحجر الصلد أو المعدن المسبوك . وهذا لما يملكه فن التصوير من إيهام وخداع بصرى ، فذاع هذا الأسلوب الذى أخذ صفته النحتية من تجسيمه فى مساحات بيّنة محدّدة ، وكذا من قيمته اللمسية[٦٢] ذات الفاعلية الكبرى فى كافة أنحاء أوربا ، على نحو ما نشهد فى أعمال الفنان البرتغالى نونيو جونثالڤيث Nuno Goncalves (لوحة ١٧٩) .

---

(٦٢) Tactile value القيمة اللمسية اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفنى برنارد بيرينسون ، قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد ثالث على اللوحة المصورة فى بعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين . لذا كانت مهمة الفنان هى إثارة الحس اللمسى للمُشاهد فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصوَّر بأعصاب كفّه وأنامله حتى لتكاد تدور مع التنوءات المختلفة على سطح «الشكل» قبل التسليم بأن ما يراه هو شىء حقيقى يملك تأثيراً متصلاً ، وبهذا يكون الأمر الجوهرى فى فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية . [م.م.ث] .



لوحة ١٦٥ . أستاذ روهان . المسيح حَكَماً يوم الدينونة (المسيح الديّان) . « كتاب ساعات روهـان » . دار الكتب القوميـة بباريس .

لوحة ١٦٦ . الفارس يتطلع إلى وجوه رعاياه . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ قدمها سكان براتو إلى حاميهم روبرت من أنجو ملك نابلي ، ويبدو شعار نابلي أعلى الترس .





لوحة ١٦٧ . العذراء والطفل . مدرسة برجنديا . حجر ملّون ومـذهّب القرن الخامس عشر . متحف اللوفر .



لوحة ١٦٨ . فن قوطى . نقش إنجليزى على المرمر . الملاك ميخائيل يزن الأرواح يوم الحساب على حين تحسم العذراء الموقف بإمالة إحدى كفّتى الميزان بمسبحتها [جزء مهترىء] وما زال هذا النقش يحتفظ بالكثير من بهاء ألوانه . القرن الخامس عشر .



لوحة ١٦٩ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرسّمة . حاسّة الشمّ . متحف كلونى .



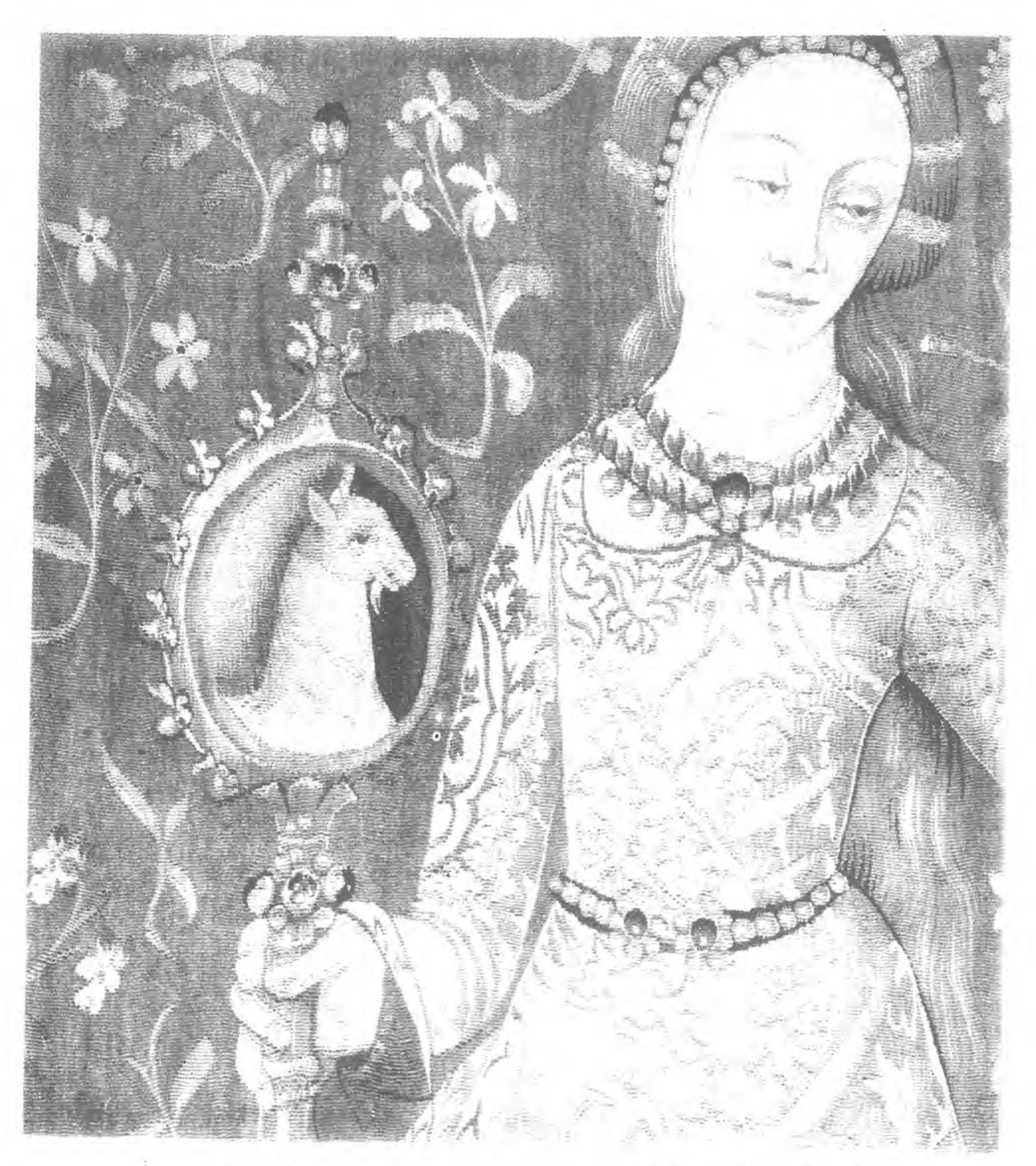
لوحة ١٧٠ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرسّمة . حاسّة السّمع . متحف كلونى .



لوحة ١٧١ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرسّمة . الحسّ . متحف كلونى .



لوحة ۱۷۲ : الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرسّمة . حاسّة التذوق . متحف كلونى .

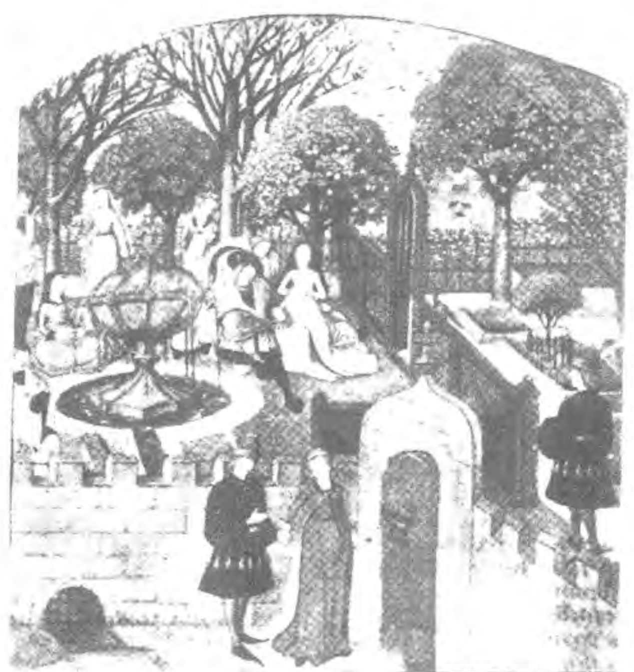


لوحة ١٧٣ : « الحسناء و الليكورن » تفصيل من نسجية مرسّمة ١٥٠٠ . متحف كلونى بباريس .



لوحة ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ . تصاوير العشاق .









لوحة ١٧٨ پيتروس كريستوس : القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمي زواج لعروسين . متحف مترو پوليتان .



لوحة ١٧٩ . نونيو جونثالڤيث من لوحة سان ڤنسان المتعددة الضلفات . متحف الفنون القديمة بلشبونه .

الفصل الرابع

الفن القوطى بين صراعين : العقل والعقيدة

ثمة محاولات واسعة عرضت لتعـريف الفن القوطى ، ولعـل أولى هذه المحـاولات ــ وإن جاءت سطحية ــ هى الذهاب إلى أن كل ما كان من المبانى ذا عقد مدبّب Pointedarch ينتمى إلى الفن القوطى بسبب . وما إن تبين أن العقد المدبّب كان على نطاق واسع الانتشار قبل ظهور العمارة القوطية حتى عدل المؤرخون عن هذه النظرية وجعلوا سمة الفن القوطى المميّزة هى القبوات المضلّعة Rib vaults ، غير أن هذه النظرية أيضا لم تعد كافية فى تعريفها للفن القوطى ، لا سيما حين أقرّ مؤرخو القرن التاسع عشر بما كان للعصور الوسطى من أهمية وما كان للفن القوطى فيها من شأن عظيم ، إذ كان هو النتاج الأخير الذى تمخّضت عنه هذه القرون .

ولعل السبب فى اختيار المؤرخين لكلمة « قوطى » يكمن وراء إرادتهم التعبير عن كـل ما ينـاقض الكلاسيكية من قيم وأفكار . ولهذا اتجهوا اتجاها مضاداً حيث معسكر البرابرة القوط . وثمة مدرستان تزعم كلتاهما أن نشأة الطراز نشأ فى حِجْرِها ــ على نحو ما قدّمت ــ فالفرنسيون ينفون أن يرجع الطراز القوطى إلى أصول جرمانية ويُجْزمون بأنه من إبداع الفرنسيين ، فلقد كانت أولى بشائره فى « الإيـل ده فرانس . ويردّ الألمان على هؤلاء القائلين من الفرنسيين بأن الفن القوطى نشأ فرنسيا ، أن هذا الطراز كان عودة إلى فن البرابرة القوط الديناميكى الملىء بالحركة العنيفة والذى يُباين ويُخالف فن الحضارة اليونانية الرومانية الذى كان ينزع إلى العقلانية أشدّ المباينة والمخالفة .

وتذهب هذه المدرسة الثانية التى احتضنها الألمان وكان على رأسها چوزيف ستريزيجوفسكى Strzygows-ki إلى أن الطراز القوطى الذى كان يتمثّل فى الكاتدرائيات القوطية إنما هو امتداد لفن العمارة الخشبية السكندناقية . كذلك ذهب ولهلم ڤورنجر Worringer أحد روّاد علم « سيكولوجية الطُّرز الفنية » إلى هذا

الرأى وإن خالفه فى المدلول ، إذ يقول إن الطراز القوطى هو نتاج شكل من أشكال التعبير الشمالية ، وإنه نشأ منذ عصر هالشتات(٦) وعصر « لاتين »(٧) إلى أن عاد إلى الظهور مع طراز الباروك فى شمال أوربا .
وما من شك فى أن هذه النظرية فيها بعض من الحق ، ولكنها فى عمومها تفقد الكثير مما تمثله من حق . فلا نزاع فى أن الفن الرومانسكى قد نشأ واكتمل له نمو أشكاله الكلاسيكية وعاش عمرا طويلا فى جنوب فرنسا ، كما أن الفن القوطى قد نشأ واكتمل له نموّه فى شمال فرنسا ، وكان للنورمان أثر فيه مع أول نموّه ، وفى الوقت نفسه ثمة صلات جغرافية مؤكدة بين الفن الرومانسكى وبين فن البحر المتوسط مما يجعل هذا الفن الرومانسكى امتدادًا لروح فن البحر المتوسط . وكذا ثمة صلات بين الفن القوطى وفن شمال أوربا ، فما من شك فى أن أسس فن البناء فى العمارة الرومانسكية هى أصلا ستاتيكية « ساكنة » ، انحدرت إليها مع حضارات البحر المتوسط الكلاسيكية الزراعية . على حين أن العمارة القوطية التى أساسها « التفاعل بين الجهد والتوتّر » Play of stress and strain ديناميكية « حركية » حيث التيار المهيمن على الحضارة الأوربية وقت خضوعها للبرابرة من سهوب شرق أوربا حتى أيرلندة . ويتجلّى هذا الاتجاه أكثر ما يتجلّى فى تقنيّات « فن الرسوم المطبوعة » Graphic arts(٦٣) ولا سيما فى الزخارف بخطوطها المندفقة* المتموّجةالتى لا يراعى فيها تماثل الأشكال الهندسية .

والحق إن السمة الأساسية لأى طراز ــ شأنها شأن شخصية الإنسان ــ تصبح أشد وضوحا مع مرور الأيام ، وهو ما ينطبق الانطباق كله على الطراز القوطى الذى بلغ ذروته مع نهاية القرن الرابع عشر وخلال القرن الخامس عشر فى العمارة « ذات الألسنة السّعيرية المتوهّجة » Flamboyant ، وكذا فى تصاوير الطراز الدولى « International style بخطوطها الأرابيسك الرشيقة المتأوّدة المتّسقة المُنغّمة . فلقد أحيا « طراز الألسنة السّعيرية المتوهّجة » بعض الأشكال اللامتماثلة والمتموّجة والمدوّمة بشكل يُعيد إلى ذاكرتنا شطحات أسلوب التصوير الكِلْتى القديم ، حتى بتنا نتساءل هل ثمة صلة بين الاثنين أم هو مجرد تشابه عارض . هذا إلى أنه لا يجوز أن ننسى أن الكثير من هذه الأشكال كانت لاتزال تستخدم فى المخطوطات المرقنة التى ظلت وقتا طويلا متأثرة بالنماذج الأيرلندية وما تفرّع عنها . وكذا أصبح الشكل الستاتيكى الذى هو أساسا شكلا كلاسيكيا ــ مثل الدائرة ــ فى الفن القوطى شكلا ديناميكيا ، وذلك بالتركيز على مركز الدائرة الذى صار مُشعًا ، وهو ما يتمثل فى النوافذ « التى على شكل الوردة المُشِعَّة من المركز» ، فسُمى هذا الطراز منذ نهاية القرن الثالث عشر «الطراز المُشعّ من المركز» Radiating . ثم ما لبث «طراز الألسنة السَّعيرية أن خطا خطوة أبعد خلال القرن الخامس عشر فبدت الدائرة وكأنها تدور حول محورها ، كما نشهد أيضا بعث الأشكال المؤلفة من فروع ثلاثة ملتوية ومُشعّة من مركز واحد triskeie ، وكذا ما اشتُق من هذا النوع من صيغ .

ولكن هل هى مجرد مصادفة أن ظهرت روائع هذا الطراز أكثر ما ظهرت فى الأقاليم التى ضمّت مستوطنات الشعوب الجرمانية مثل نورماندیا وشرق فرنسا ؟ إننا نرى الفن القوطى نفسه ينطوى على إحياء لسمة موصولة كل الوصل بالحضارة الكلاسيكية ، وأعنى بها المحاكاة الدقيقة للطبيعة ، وهى سمة لم تشقّ طريقها نحو النحت المجسّم فحسب بل تجاوزته إلى الزخارف ، وأقصد بها الصيغ الزخرفية التجريدية

---

(٦٣) Graphic arts هو فن الرسم فوق أسطح لاستخدامها فى طبع نسخ متعددة مستنسخة من الأصل الواحد ويتم إعداد هذه اللوحة المرسومة بالقشط بالإزميل على الخشب أو الرسم بالقلم الشمع على الحجر أو الخربشة بسن الإبرة على المعدن وتحويل السطح الخشبى أو المعدنى إلى مساحات مختلفة الغور والنتوء . ويمكن طبع هذه المرسومات إما بلون فردى أو بألوان متعددة [م.م.م.ث] .

(*) Sweeping Line هو خط فيه اندفاق واتصال لا ترفع معه اليد إلى أن يبلغ نهايته [م.م.م.ث] .

الكلاسيكية . وفى هذا تأكيد جديد لسمة الواقعية المشهود بها لعالم البحر المتوسط التى ظل البرابرة من الشعوب الجرمانية وكذلك أيرلنده ينبذونها بإصرار وعناد. وعلى الرغم من أن الفن القوطى له وشائج لا تُنكر بشمال أوربا وبكل ما يناقض الكلاسيكية ، فلا يسع المرء إلا أن يعترف بأن الفن القوطى لا ينبغى أن يُترك تفسيره للألمان وحدهم ، فلم يعد من الجائز الالتفات إلى النظريات العِرْقيَّة المشكوك فيها لتفسير مسألة أصول الفن القوطى ، بل يجب تفسيرها بدراسة المناخ الروحى السائد فى ذلك العصر والذى كان له أثره على تطور الفكر والفن فى آن معا ، ومن ثم كان له أثر جوهرى فى التغيير الحضارى . ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن هذا التغيير هو لبّ مرحلة معقدة كافح فيها إنسان العصور الوسطى لبلوغ الاستقرار والمواءمة مع عصره .

لقد نهض عالم العصور الوسطى على أطلال الحضارة الكلاسيكية القديمة نتيجة استيعابه عنصرين عملا على تقويض تلك الحضارة ؛ وهما ما كان من أثر الغزاة البرابرة [الكِلْت والجرمان والسكندناڤيين] من جهة ، ومن أثر الشرق من جهة أخرى ؛ وهو ما أدى إلى إفساح المجال أمام الإنسان إفساحاً واسعا ممتدا وإن لم يسده الاستقرار ، وكذا إلى ما كان من تفاعل شديد بين القوى المتناقضة ، تفاعلٍ امتد أمدا طويلا .

ومع ذلك ظل المحرّك العقلانى للتقاليد الإغريقية الرومانية يُشكّل العمود الفقرى للحضارة الجديدة التى حلّت فيها التجربة المباشرة محل المحاكاة التقليدية ، وهو ما أسفرت عنه المتع المادية المنبثقة عن الاحتكاك بكل ما هو مادى ، على نحو ما كان من أهل ذلك الزمان من استمتاع بالثراء المفاجىء وبكل ما هو متألق من الأسطح ، وبالألوان عامة ، وبالتأثيرات الخفيّة الناشئة عن تلاعب الأضواء والظلال . ومن هنا كان شغفهم بالأحجار الكريمة وبالزجاج والميناء ذلك الشغف الذى امتد منذ أن بدأ إلى ظهور الزجاج المعشق الملوّن فى نوافذ الكاتدرائيات القوطية . غير أنه كان أيضا ثمة نفور مما يجىء على مثال الواقع ، تجلّى أول ما تجلّى فى تحويرهم للأشكال تحويرا فيه غلوّ ، مما أتاح للخيال أن يحلّق فى عالم غير عالم البشر يسمو فوق الحسّ والعقل ، وهو الذى كان وسِيلة المسيحية للتقرّب إلى الله على غرار ما نادى به أفلوطين . وخلال هذه المظاهر المتعدّدة والمتباينة للفنين الرومانسكى والقوطى ظلّت هذه الروحانية التى كُتبت لها السيادة هى حجر الأساس للعصور الوسطى ، واجتمعت على خدمتها الروائع التى تستجيب لها المشاعر والأحاسيس مثل أعمال الصياغة الأنيقة والتلوين الثرىّ للزجاج المعشّق الملوّن وحرق البخور العطر ، ليس هذا فحسب بل وكل ما يستجيب له العقل أيضا ، وهو ما أثرى علوم الدين ، وظل هذا وذاك على اتحاد يكمّل أحدهما الآخر .

ويفسّر ما فى العصور الوسطى من روحانية ــ حتى مع ظهور الواقعية القوطية ــ بقاء الاتجاه الرمزى الذى أتاح للفنانين الرومانسكيين ألا يبالوا بالمحاكاة الحقة للطبيعة ، وللفنانين القوط أن يجدوا مكانا لهذه الواقعية ، وهو ما يتمثل فى المنطق الرائع لكاتدرائياتهم . فعلى الرغم من أن هذه الروحانية ظلّت القاعدة الوطيدة للعقيدة المسيحية فقد اختلفت نظرة الفنانين الرومانسكيين وكذا نظرة الفنانين القوط نحو العالم المرئى بل ووسائلهم فى التعبير عنه إحداهما عن الأخرى الاختلاف كله . فلقد ظلّ فكر العصور الوسطى زمنا طويلا يهيمن عليه القديس أوغسطين الذى نجح فى القرن الرابع فى التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية ، وظلت هذه الهيمنة قرونا ثمانية وهو ما يعنى الفترة المنتهية بالرومانسكية . وفى تجاه هذا الفكر القائم على التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية فى الغرب وطدّ الفن البيزنطى أقدامه فى الشرق . لقد كان إنسان العصور الوسطى ينفر من المظهر المادى ويشكّك فى صدقة ، وإن قبله فيقبله على أنه رمز مصوّر يسير فهمه حتى على الأمىّ ، وأن الغرض منه هو الاستدلال العقلى على وجود الله ، حيث يقول

أوغسطين : « غير جدير بمن يحبّون الله لذاته أن يقنعوا بالدلالات الظاهرة » ، وكذا أفلوطين الذى كان يؤثر التأمل العميق على الملاحظة العابرة ، إذ التأمل ينفذ إلى أعماق الشىء فيقف المرء على حقيقته الروحية التى تدل على وجود الله . وكان هذا هو الهدف الأسمى للإنسان وللفن ، ولهذا آثر أوغسطين فنىّ الموسيقى والعمارة ــ باعتبار أن العمارة ليست هى الجدران وإنما هى الفراغ بين الجدران ــ على الفنون التشخيصية Figurative ، لأن كلا من العمارة والموسيقى لا يُعبّران عن أشياء مرئية ، حتى ليصدق عليهما القول القائل بأن العمارة هى منطق الحجر ، والموسيقى هى رياضة الصوت . ومن هنا أبيحت تصاوير عالم المرئيات على أنها رموز فحسب أو تجسيد لعالم الأفكار . وعندما أصبحت المدرسة السكولائية صاحبة السبق حوالى عام ١١٣٠ كانت مدرسة شارتر لاتزال يسودها التفسير الرمزى للواقع معتمدة على كتابات أفلاطون الأصلية .

وفى الثلاثينيات من القرن الثانى عشر عندما كانت أولى المبانى المرهصة بالطراز القوطى تحت الإنشاء ، كان التأثير القوى للقديس برنار أسقف كليرڤو يشتد وينمو ، وكانت نهضة المبانى الأولى المصمّمة فى الفترة الانتقالية الممهّدة للعصر القوطى . كانت ثمة ثورة حاسمة على وشك الوقوع بعد أن أخذ نفوذ دير كلونى الموصول بانتشار الفن الرومانسكى فى التقلّص والزوال وحلّت محلّه الروح الجديدة التى نادى بها السيسترسيّون[٦٤] ولم يكن القديس برنار يختلف كثيرا عن القديس أوغسطين فى نفوره من العالم المادى ، بل على العكس نراه قد غالى فى هذا الاتجاه واتخذ من ذلك ذريعة للانقضاض العنيف على فنون عصره السائدة فكان يقول : « إنى لأجيز أن تكون للكنائس مجازات وُسطى ممتدة فسيحة تزخر بزخارفها الأنيقة وتصاويرها المتقنة مادامت قد أريد بها تمجيد الله . أما عن منحوتات الحيوانات المسيخة العابثة وتلك المشاهد والمنحوتات التى تجمع إلى الجمال الفزع فهذه مما لا أجيز أن تقع عليه أعين الرهبان ، فحسبهم أن يشغلوا أوقاتهم بالقراءة والتأمل » . من أجل هذا كان تحريمه لتلك الأشكال المتداولة فى الفن الرومانسكى التى أسبغ عليها الزمن قداسة لا مبرر لها . وكانت هذه العودة إلى البساطة من هذا القديس ثم توجيهه للناس إلى التعلق بذات الله وتمجيدهم للعذراء بدلا من الانكباب على الفلسفة ، كان لهذا كله أثره فى أن أصبح الإنسان مشغولا بذات الله خالعا عن نفسه ما يعوق بينه وبين ذلك .

ومع مطلع القرن الثالث عشر نرى القديس فرنسيس الأسيزى يؤمن بأنه ثمة عالم يمثّل الواقع الملموس ، ولعل ما قاده إلى هذا تبشيره قبلُ بالحب الصوفى واتخاذه وسيلته إلى إثبات أن معرفته لله تبدأ بمعرفته لخلقه ، ومن هنا جعل حب النجوم والطير والحيوان والنبات من حب الله . كذلك دفعت أفكار الأفلاطونية الجديدة والقديس أوغسطين التقليدية علماء العصور الوسطى إلى إيجاد « مدرسة الواقعيين » حيث كان الفكر لا انطباع الحسّ هو ما يتّسم بسمة الواقعية ، على حين لم يكن الفكر المجرد عند « الإسميين »[٦٥] إلا مجرد عبارات يستنبط منها العقل المبادىء العامة لكل ما هو مادى . ثم ما لبث

---

(٦٤) Cistercians طائفة رهبانية أسسها القديس برنارد أسقف كليرڤو St. Bernard de Clairvaux (١٠٩٠–١١٥٣) الذى أنشأ دير كليرڤو Abbaye de Clairvaux مهد حركة إصلاح البندكتية (١١١٥). وهو الذى نادى بشن الحرب الصليبية الثانية ، لجأ إليه الملوك والبابوات يلتمسون النصح والمشورة ، وكانت دعوته الصوفية مناهضة لعقلانية أبيلارد Abelard (١٠٧٩–١١٤٢) وفلسفته السكولائية . وقد تميزت العمارة السيسترسية بالصرامة والبساطة .

(٦٥) Nominalists ذهب أتباع هذه المدرسة فى العصور الوسطى إلى القول بأن للكليات Universals وجودا واقعيا مستقلا عن الأشياء المحسوسة ، فى حين ذهب معارضوهم الإسميون إلى القول بأن الكليات مجرد أسماء أو أصوات .

الواقعيون مع نهاية القرن الثالث عشر أن استسلموا أمام الاسميين إلى أن قُضى على هذه المدرسة بالزوال فى القرن الرابع عشر . وكان الصراع بين الواقعيين والإسميين فى واقع الأمر حلقة جديدة من حلقات الجدل القائم منذ عهد الإغريق القدامى بين فلسفتى أفلاطون وأرسطو ؛ ففى مستهل القرن الثانى عشر أخذت أعمال أرسطو التى نقلها العرب ثم انتقلت إلى أوربا بترجمة دومينيكوس جُونديسالقى من سيجوڤيا لها تفرض تأثيرها شيئا فشيئا على فكر العصور الوسطى . وفى منتصف هذا القرن نفسه أخذ الفن القوطى الذى وُلد فى سان دنى St.Denis فى الظهور مع نشأة الدير الذى شيّده الأسقف سُوچيه Suger، هذا إلى أن التأثير الذى خلّفه القديس أوغسطين كان لا يزال من القوة بحيث اضطر رئيس الدير أن يعترف بأنه فيما يتصل بالفن فلا معدل عن الالتجاء إلى ما هو مادى ، وذلك لقصور الإنسان وضعف روحانيته ، مما استوجب اللجوء إلى الماديات بحثا وراء الحقيقة القدسّية . ورويدا رويدا أخذ الفكر الأرسطى يغزو عقول المفكرين ، وإذا مدرسة شارتر — وهى معقل الأفلاطونية — تنزوى أمام جامعة باريس التى أنشئت عام ١٢١٥ والتى غدت مركزا لنظرية المعرفة الجديدة الأرسطية Epistemology . وعلى الرغم من محاولات تحريم قراءة كتب أرسطو أخذ نفوذ أرسطو فى الازدياد حتى تم التكامل بين الفلسفة الأرسطية والعقيدة المسيحية ، مرورا بألبرتوس ماجنوس (١١٩٣ - ١٢٧٤) وتلميذه توما الأكوينى (١٢٢٤ - ١٢٧٤) أمام مقاومة مستميتة من المفكّرين الأوغسطيين . ومنذ تلك اللحظة إلى ما بعد ، احتل الإدراك عن طريق الحواس مكانة بارزة فى التأمل الفلسفى بوصفه مصدراً للفكر والخيال ، وبات هو والتجربة القاعدتين اللتين ينبغى أن ينبنى عليهما إدراك العالم المادى . وإذ كان الإيمان يشوبه حينا شىء من الغموض فلقد كان العقل أقدر على تفسير العقائد . ومن هنا نُبذت المثالية جانبا وعادت الحواس إلى سطوتها كاملة تشدّ أزرها العقلانية . كان ألبرتوس ماجنوس مفتونا بأرسطو فأطرى فهمه للطبيعة كما أطرى قدرته على استخلاص الحقائق من الطبيعة عن طريق « التجريبية » التى تبنى المعرفة على إدراك الحواس وحدها لها ، وهو ما آمن بـه أيضا القديس توما الأكوينى .

وهكذا كان فن العصر واقعيا يتضافر والمعمار ليبلغا الهدف الروحانى ، وهو ما عُرف بالفن القوطى ، وحسب المرء أن يدرك أن هذا الفن كان تحوّلا من التجريبية إلى الواقعية والطبيعة . وإن ما نعرف به اليوم الحقيقة المرئية هو أنها حقيقة مباشرة ، أى أنها تُدرك عن طريق الحواس ، كما أنها فى عَوَز إلى الوسائل العقلانية كى تستوى وتستقيم ، ومردّ هذا إلى الدّفعة العقلانية التى هى مظهر من مظاهر الثورة القوطية . ومنذ ذلك الوقت أخذ الفن يقرب من الواقعية ليس كما كانت معروفة فى العصور الوسطى بل كما عُرفت حديثا بأنها التى تقتضى الاعتراف بواقعية المظاهر المرئية . فلقد كانت المظاهر المرئية تحتل إبان العصور الوسطى قبل الثورة القوطية مكانا وَسَطاً بين الوجود والألوهية التى هى الواقعية الحقّة ، فلا تُحيط بها الحواس ، كما أن من العسير على العقل الإحاطة بها لأن الألوهية لا تُدرك عن طريق الوحى أو التنزيل فحسب بل هى مُدْركة أيضا فى « مرآة خلائقها » .

* * *

وقد وقع خلال القرن الفاصل بين افتتاح كنيسة الدير الرومانسكية العظمى فى كلونى والبدء فى تشييد كاتدرائية شارتر تحوّل هائل فى النظم الاجتماعية والسياسية وأساليب الفكر بل وفى الأساليب الفنية انتهى بظهور مجموعتين متباينتين : إحداهما تضجّ بالصراعات العنيفة التى كان يحدّ من غلوائها كهنوت العصور الوسطى الجبار ، وتعلو فى المجموعة الأخرى الأصوات الجديدة الغاضبة المطالبة بمن يستمع إليها . وقد سرى تحت هذه المظاهر المتنوّعة للفكر القوطى تيار خفىّ بلغ شأوا من النجاح فى محاولة التوفيق بين هذه

التناقضات عن طريق تطبيق أفكار التركيب المدرسى « السكولائى » العقلانى . غير أنه لم يلبث أن تحلّل فى القرن الرابع عشر ، فعادت الخلافات لتبلغ حدا عصياً على التوفيق أدى أحيانا إلى شن الحروب وأحيانا أخرى إلى الانشقاق على الكنيسة ، وبصفة عامة إلى نموّ التوترات الفلسفية والفنية . واتسع الخلاف المُزمن من الناحية السياسية بين الكنيسة والدولة . والذى تمثّل فى العهد الرومانسكى فى الصراعات التى لم تنته بين البابوات وأباطرة الدولة الرومانية المقدسة ليشمل الصراع بين السلطات الكهنوتية والقوى الصاعدة لعدد من الممالك الأوربية الشمالية وبصفة خاصة فرنسا وإنجلترا ، فضلا عن أن هذه الحقبة قد شهدت بداية الانفصام بين « الدولية » التقليدية للكنيسة وبين « الامبراطورية الرومانية المقدسة » وظهور الوعى القومى الذى أفسح المجال لقرون عديدة من المنافسة بين الجنوب والشمال للسيطرة على أوربا .

فلقد اقتضى نظام الأديرة والإقطاع الرومانسكى تقسيم المجتمع إلى وحدات متفرقة تضم كل وحدة ديراً وحصنا ، وكان لهذا أثره فى كبح جماح التمرد بصورة ملحوظة . وبنمو سكان المدن لم يكن ثمة مفر من الجمع بين العنصرين المتباينين كى يعيشا مشتركين معا فى تلك الوحدات . فنجمت عن هذا خلافات أشد ما تكون حدّة ، ولم يعد فى طوع الكنيسة ما نادت به من تقسيم البشر إلى أخيار وأشرار . وحين كان الصراع بين طبقة الأرستقراطيين ملاك الأراضى وبين سكان المدن المنافسين لهم ، كان ثمة صراع مثله بين سلطان الأديرة وبين سلطان رجال الدين العلمانيين فى المدن من وعّاظ وقسس . كذلك اشتد أوار المنافسة بين رئيس الدير وبين الأسقف ، وبين الأمير الإقطاعى وسكان المدن ، وبين رجال الدين والعلمانيين . وكان ثمة تباين فادح فى حياة الأفراد بين قذارة الأكواخ التى تعيش فيها معظم الناس وعظمة قلاع الأمراء وقصور رؤساء الأديرة والأساقفة ، وكذا ما بين حياتهم اليومية وما يعدهم به رجال الكنيسة ومن عود براقه بمتع الجنة ، وما بين الكدح الذى يعانونه فى الحياة الدنيا وما يمنّونهم به من سكينة وسلام وراحة واطمئنان فى الحياة الآخرة . كذلك كانت الفنون يمزقها التناقض الوجدانى بين التعبير عن آمال الإنسان فى هذه الدنيا وفى الآخرة حتى وجد الفنان نفسه موزعا بين موقف تتلاشى فيه شخصيته فى خدمة ربّه وبين المنافسة الفعلية مع زملائه سعيا وراء اعتراف عالمه المعاصر به . وعلى النقيض من توحّد الرعاية الفنية خلال العهد الرومانسكى الأرستقراطى توزّعت الرعاية الفنية بين الفئات الاجتماعية المختلفة بالمدينة ، حتى وقفت الطبقة الأرستقراطية ورجال الدين فى جانب والطبقة البورجوازية فى جانب آخر .

ففى مجال العمارة سواء كان الأمر يتعلق بداخل الكاتدرائية القوطية أو خارجها نلمس إدراكا جديدا للتعارض بين الكتل والفراغات ، والتلاعب بين جهود الرفس فى اتجاه وجهود المقاومة فى الاتجاه المضاد ، وبين مبدأ الجذب والتنافر الذى يبعث الحياة فى كتل الأحجار الخامدة .

وفى مجال النحت نشهد الصراع بين ما هو عام وما هو خاص ، وهو ما يتجلى بوضوح فى بعض منحوتات الأفراد التى نتعرّف على ملامحها الشخصية فردا فردا ، كما يتجلى فى منحوتات أخرى يقتضى الأمر التحوير فيها وفق القواعد الإيقونوغرافية ، بحيث تبدو مغايرة للصفة الفردية وحاملة صفة لا شخصية ، كما هى الحال فى المنحوتات التى تمثل الأنبياء والقديسين والتى تسمو عن السمات البشرية .

وفى مجال الأدب ما لبث التعارض أن اتضح بين اللاتينية واللغات الأوربية المحلية . كما ظهر التعارض المتصاعد بين أساليب الموسيقى الدينية والدنيوية . وكذا تجلّى فى المناقشات الأكاديمية التى لا طائل تحتها حول الطبيعة التى يزعمونها لموسيقى الأجرام والتراتيل الكنيسة التى ترتّلها جوقات الإنشاد فى الكنائس ،

وكذلك حول الدراسة المجرّدة لعلم السمعيات Acoustics (٦٦) النظرى بالجامعات والفن العملى لتأليف الموسيقى .

لقد حقق الطراز القوطى فى الحق معجزة فى التأليف بين هذه المفارقات جميعها ، فقد ولّدت مثل هذه الازدواجات الحاجة إلى نوع من التسوية المؤقتة ، وهو ما يدل على ما كانت تتمتع به هذه الفترة من حيوية خلاقة وبراعة فكرية . وجاءت هذه التسوية على يد المذهب السكولائى الـذى تبلور فى شكل الملكيـة القوطية Gothic monarchy والجامعة ودائرة المعارف والموسوعة الجامعة Summa والكاتدرائية إلى غير ذلك . فلا يغيب على البال أن منحوتات كاتدرائية شارتر قد أعلنت بصراحة عن طريق تمثيلاتها للفنون والعلوم أن عصر الإيمان المطلق قد ولّى وبدأ الداخلون إلى بواباتها يدركون أن ليس بالإيمان وحده يسعى الإنسان إلى الخلاص ، إذ لم يعد من الآن فصاعدا ثمة معدى عن تبرير الإيمان عن طريق العقل بواسطة فروع الفنون السبع . فكان حتما أن تصبح العمارة نوعا من المنطق يجسّده الحجر ، وأن يغدو النحت والزجاج المعشق الملوّن دائرة معارف فى شمولها ، وأن تصير الموسيقى شكلا من أشكال الرياضيات « المسموعة » . كان لا مفر من تفسير كافة التجارب بطريقة عقلانية على عكس أسلوب العصر السالف القائم على الحدس والوجدان ؛ فالله بالنسبة للفلاسفة السكولائيين هو كينونة عقلانية وخالق لكون ينبنى على أساس العلّة والسبب . ومن هنا كان إدراك الكون لا يتحقق بغير استخدام الإنسان لملكاته الذهنية ، وصارت قيمة الحقيقة الفلسفية أو الفنية مرهونة بمدى ارتباطها منطقيا بهذا النظام العقلانى .

فكان كتاب أبيـلار « هكذا ولا » Sic et Non بمثـابة بيـان مبكّر للفكـر القوطى المـزدوج Dualistic Thinking ، إذ مضى يوجّه الأسئلة فى حذق وجرأة سافرة ثم يروى الآراء المأخوذ بها فى سائر الكنائس سواء كانت تناصر الموضوع المطروح أو ترفضه . وعلى الرغم من أنه قد كشف عن الكثير من الخلافات فى التفكير إلا أنه لم يحاول التوفيق بينها . وجاء خلفاؤه التالون يجادلون فى عنف فيما إذا كان مصدر الحقيقة المطلقة يكمن فى الإيمان أو فى العلم ، فى التسليم الأعمى بما جاء على لسان أئمة الكنيسة أم بما يُمليه الحسّ السليم فى المقولات العامة أو الخاصة . ومضوْا يناقشون مـا بين المعقـول والمنقول من فـرق ، وما بـين القضية ونقيضها ، وما بين الحتمية وحرّية الاختيار ، وما بين الصُّوفيـة غير العقـلانية وقـوة التعليل ، ومـا بين التطلّعات الوجدانية والتنظير الفكرى ، إلى أن عثر توما الأكوينى وتلاميذه من السكولائيين على الإجابة الشافية فى المنهج الجدلى . وتمثّل موسوعته اللاهوتية الجامعة Summa Theologiae محاولة شاملة للإجابة على ستمائة وواحد وثلاثين سؤالا تتناول كل ما يتعلق بموضوع الإيمان ، كما يُعـدّ كتابـه هذا ذروة الـروح السكولائية ، انتظمت فيه ــ فى نهاية الأمر ــ الآراء التأملية المتعارضة التى امتدت لألف سنة فى منهج

---

(٦٦) Acoustics فرع من فروع علم الطبيعة يختص بدراسة إصدار الصوت وبثّه واستقباله واستخدامه ، ويعود إلى عهد الإغريق القدامى والحضارات المبكرة . والمصطلح مشتـق من الكلمة اليونانيـة Akoustikos ومعناها ما يتصل بالاستماع . ويكشف التصميم المعمارى للمدرجات المسرحية Amphitheatres اليونانية والرومانية عن الحس الرهيف بالاستماع السليم عند المعماريين والعلماء القدامى . وخلال العصور الوسطى ظل علم السمعيات ، شأنه شأن غيره من العلوم فى زوايا النسيان إلى أن استعاد مكانته مع حركة ازدهار العلوم فى أعقاب عصر النهضة . ويبحث هذا العلم فى خصائص الصوت سواء داخل القاعات المغلقة أو المكشوفة ، كما يستخدم فى قياس ومعايرة النغمات الموسيقية المكونة لموسيقات الشعوب ، وكذلك فى تطوير وضبط صناعة الآلات الموسيقية [م.م.ث] .

منطقى واحد . كذلك جاءت إيجابيات الحجج ومثالبها التى ساقها أبيلار فى كتابه « هكذا ولا » بمنهجه التوفيقى دليلا على حذق لم يبلغه أحد من قبل ، غير أنه إذا سُلب هذا البناء من مقدّماته أو مقاييسه انهار كله ، شأنه فى ذلك شأن العقد القوطى إذا ما انتزع حجرٌ من وسطه تداعى كله .

ومن هذا المنطلق العقلانى الرائع ظهر التعريف السكولائى للجمال الذى اعتمد وفق رأى توما الأكوينى على معايير الكمال والنسب والتوافق ، لأن العقل ــ كما قال ــ يحتاج إلى النظام والوحدة أكثر من أى شىء آخر .

كان فهم الإنسان فى العصور الوسطى المبكّرة ــ ولا سيما فى العصر الرومانسكى ــ للكون الذى يحيط به ، وكذا فهم فنانى تلك العصور مستقى مما جاء فى النصوص المقدسة ولم يُعنَ إنسان ولا الفنان نفسه بالغوص فى أعماق الكون . حتى إذا ما كان للفلاسفة أن يعلّلوا أخذوا يربطون بين النصوص المقدسة وبين ما يجيزه العقل مما ورد فيها . ولقد كان الفن أسيرا للنصوص المقدسة فلم يعرض للطبيعة إلا بالقدر الذى يصل إنسان بقدرة ربّه . ومن هنا جاء الفن مُشبعا بالرمز والتحوير اللذين أضفيا على المظهر الخارجى للأشياء أن ثمة وراءه قوة غيبية . ولقد ساد هذا الاتجاه فى الفن الرومانسكى ثم استمر مع الفن القوطى فى رمزية الأعداد أو ما يسمى عند العرب « حساب الجُمَّل » Symbolism of numbers • وكذا خضعت تصميمات البناء للنسب المثالية كما هى الحال فى النسبة الذهبية(٦٧) وفى المربَّع المزدوج Double square ، وهو ما يدلّنا على أن الوسائل التجريدية قد بقيت لها أهميتها . ومع تسليمنا باستمرارية هذه الروح المبكرة خلال العصر القوطى فلا يجوز أن يغيب عن البال أن الفن القوطى يقوم أساسا على روح جديدة تطغى فيها الواقعية على التجريدية ، وهو ما نلحظه خاصة فى النحت ، حيث حلّت الاعتبارات العملية محل النهج التقليدى .

وهكذا أدّت الحسابات الرياضية والرمزية دورا هاما فى الفكر القوطى ، وإن كانت أشدّ التصاقا بنظرية السحر المبنى على الأرقام ــ وهى نظرية پيثاجوراس التى تُعدّ جزءا من علم تأويل الأرقام ــ أكثر من التصاقها بكل ما هو منطقى بحت فى علوم الرياضة الحديثة ؛ فكان الرقم ٣ أثيرا لارتباطه بالثالوث المقدس ، يليه فى الأهمية الرقم ٤ لأنه يمثل العناصر الأربعة النار والهواء والتراب والماء ، كما يمثل الاتجاهات الأربعة للصليب والأناجيل الأربعة ، يليه الرقم ٧ بوصفه مجموع الرقمين السابقين (٣ + ٤) ليمثّل الإنسان الذى تتكوّن طبيعته الثنائية من الروح والجسد ، كما يؤدى حاصل ضربها إلى الرقم ١٢ الرامز إلى التلاميذ الاثنى عشر والأنبياء الاثنى عشر وهلمّ جرا . وإذ كان الرقم المقدس هو ٣ جاءت التقسيمات كلها على وفقه ؛ فقُسِّمت دائرة معارف ڤانسان من بوڤيه ، وموسوعة توما الأكوينى اللاهوتية الجامعة إلى ثلاثة أقسام ، وقُسّم « القياس » هو الآخر إلى ثلاثة أقسام ، وواجهات الكاتدرائيات إلى ثلاث مداخل مهيبة ومجاز الكاتدرائيات أفقيا إلى مجاز عريض أوسط ورواقين جانبيين ، ورأسيا إلى باكية المجاز العريض Nave Arcade والشرفة ذات العقود Triforium وطابق النوافذ المُشعّة Clearstory .

---

(٦٧) Golden Section قانون هندسى يونانى قديم بقى قروناً طويلة أساساً لتوافق النسب فى الطبيعة والفن . وتقضى النسبة الذهبية بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلى لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى الأكبر ، وهى عند الفنانين النسبة المثالية التى يتم بها اتفاق النسب دون إخلال ، كنهبة ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا [م.م.م.ث] .

وكان لكل فتحة فى طابق النوافذ المشعّة بكاتدرائية شارتر شباكان مستطيلان lancets يعلوهما آخر على شكل الوردة وهكذا . وفى مجال الأدب تُطالعنا القافية المثلّثة للشعر اللاتينى مثل « نشيد يوم الغضب » Dies Irae ، وكذلك القافية الثلاثية Tempus Perfectum ، ذلك الابتكار الفرنسى الذى استخدمه دانتى فيما بعد . وفى مجال الموسيقى كان القالب القوطى الأثير هو الموتيت(٦٨) ذو الأجزاء الثلاثة ، وكان الإيقاع السائد ثلاثيا ، وأطلقوا عليه اسم الزمن التام Terza rima لأنه يرمز إلى الثالوث المقدس على حين انقضى عهد القافية الثنائية بعد أن عُدَّت شديدة الصلة بالدنيا . كذلك كانت الموسيقى تدرس فى مدارس الكاتدرائيات وفى الجامعات فيما بعد كفرع من فروع الرياضيات بعد أن شبّهوا — فى مستهل القرن الثانى عشر — المغنّى الذى يجهل نظرية الموسيقى بالسكّير القادر على الوصول إلى بيته مع جهله الطريق الذى يقوده إليه . وقد مكّنت علوم الطبيعة وحسابات علم الصوت المؤلفين الموسيقيين من تأكيد المسافات الموسيقية التامة [البعد بين صوت موسيقى والصوت الذى يليه] ومن تثبيتها علميا ، وذلك على أسس نظرية بحتة وليس على أسس جمالية سمعية ، وهو اتجاه يمثل نزوعا إلى التضحية بالجمال الحسّى للأصوات الموسيقية فى سبيل ما هو نظرىّ وعلمىّ ، ولصالح الملامح الرمزية للموسيقى .

وما أكثر ما أشار مؤرخو الفن — كما أسلفت — إلى القبو ذى الأضلاع على أنه العنصر المميّز للطراز القوطى ، غير أن هذا العنصر كان عنصرا وظيفيا Functional فحسب ، وأصبح المعمارى القوطى يُفسح المجال للظواهر العملية لقانون « ثقل الموازنة » Balance Weight ، وبهذا غدا المُرْهِص بالمهندس الإنشائى المعاصر . وكانت المشاكل التى يواجهها المعمارى الرومانسكى مختلفة تماما نوعاً ومرتبةً ، فلم تكن رؤيته تمتد إلى أبعد من مجموعة من الصيغ والأشكال لا تتعدّى ما استقر فى علم الهندسة قبلُ من مربعات ومستطيلات ومثلثات وأنصاف دوائر لتصميم المخطط العام ، ومن متوازيات وأنصاف كرات وأشكال نصف اسطوانية فى سبيل اتساق الأحجام . وعلى العكس من هذا نرى المعمارى القوطى وكأنه هبط إلينا من كوكب آخر ، فإذا هو يقلب الأمور رأسا على عقب جاعلا نقطة البداية عنده ما يتطلبه قانون الجاذبية ، فأفسح لقوى الجاذبية أفضل الحلول ، غير محتفظ إلاّ بحقّه فى تنظيم مسار تلك القوى ليبلغ هو من الجمال غايته . ومن هنا كان الجمال هو الذروة التى يتطلع إليها المعمارى القوطى على حين كانت تلك الذروة عند المعمارى الرومانسكى مردّها إلى اختيار الشكل قبل سواه .

وكان القبو ذو الأضلاع إليه توزيع الجهود وسوقها إلى الأرض كما هى الحال فى مياه الأمطار التى تنساب فى الميازيب المنحدرة إلى الأرض . وهُيِّئت الأكتاف الطائرة Flying butresses أو العُكّازات كما كانت تُسمّى لتلقّى قوى الجاذبية ثم التخلّص منها ، كما كانت الأبراج الصغيرة ذات القمم المسنّنة Pinnacles فوق الكاتدرائية لونا من الأثقال الضاغطة التى تساعد على تثبيت المبنى . وكل واحد من هذه العناصر كان له وظيفته أول ما بدأ ثم ما لبث أن تكوّنت منها فى مجموعها أشكال جمالية مفردة فى جمالها . فغدت الأشكال المعمارية — بعد أن أصبحت أنماطا مجرّدة — تتكون من خطوط ونقاط ودخلات وخرجات تموج فى تفاعل مع بعضها البعض : فالخطوط المتلاقية يقطع بعضها بعضا وينفذ أحدها من الآخر ، الأمر الذى يدهش له

(٦٨) Motet ومعناها كليمة ، وهى تصغير لـ «كلمة» وتشير إلى نوع من الترتيل الكنسى الجماعى ، عباراته لاتينية ترجع إلى ابتهالات وضراعات وصلوات غير مدرجة بين الطقوس الدينية المعهودة . وهى كذلك ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة للموسيقى ، ثم هى أيضاً مجموعة من الكلمات الملحنة تتخللها كلمات ملحنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الكونترينط [م.م.م.ث] .

الرائى لما تقتضيه البنية من أشكال لا تقع فى الحُسبان ، فإذا التعديل يلحق بوجهيات الكاتدرائيات التى كان يتجلّى فيها توازن التوزيع التقليدى المأخوذ عن الفن الرومانسكى باستخدام برجين يقومان على المدخل الرئيسى المهيب Central porch . كذلك سرعان ما حلّت محل المبنى القديم ذى الأضلاع الأربعة عناصر العمارة الجديدة بعد أن لم يعد الفن القوطى يلتزم بالتماثل الهندسى للشكل الرباعى . ثم ما لبث قانون التماثل القديم أن زال كما نرى فى كاتدرائية شارتر حيث نشاهد التباين البينّ بين برجيها ، وغدا المبنى القوطى تتناوبه تغييرات كثيرة أثناء الإنشاء الذى كانت تطول مدّته ، فإذا الطراز القوطى طراز يخالف الطراز الرومانسكى على الرغم من أنه جاء فى أعقابه وأخذ منه شيئا ، ونلحظ فيه جهدا خارقا يتمثل فى أن وجهية المبنى القوطى لم تعد تأخذ بقانون التماثل المتمثّل فى الوجهية الرومانسكية . كذلك على حين استندت الوحدة التى سادت فى العصور الوسطى على النظرة الروحانية التى ظهرت فى الفن الرومانسكى رمزية مجردة تنطوى على مبادىء العقيدة الدينية ، نراها فى الفن القوطى تنبثق من الواقع نفسه حتى كان الأمر فى النهاية أن طغى اهتمام الإنسان بالتفاصيل المادية على الإلهام الروحانى الذى من أجله أقيم المبنى .
وتجلى هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تجلى فى مجال النحت ، فلم يعد الجسد الإنسانى يناله التشويه والتحريف لكى يتخذ مكانه ضمن إطار هندسى معدّ سلفا ، مثال ذلك ما كان من حلول منحوتات الشخوص فوق عُضادتى المدخل Jamb figures محل الأعمدة التى تستند عادة على أطر المدخل المعقود Archivolt . وقبل ظهور الفن القوطى وإلى ما بعد ظهوره كانت التماثيل التى على الوجهية الغربية لكاتدرائية شارتر فى شكل أعمدة تعلوها رؤوس كأنها التيجان . وكانت هذه الشخوص على صورة جامدة وكأنها منحوتات بدائية تحاكى أرديتها أخاديد الأعمدة ، كما تكشف أطوالها المغالى فيها عن التضحية بالمظهر الطبيعى فى سبيل الهدف المستخدمة من أجله ، وهو أن تكون أعمدة أسطوانية فحسب . وإذا الفن القوطى يجعل التماثيل تستعيد مظهرها الطبيعى بدلا من تلك الأشكال التعسّفية المُعَدَّة سلفا . فنرى فى كاتدرائية شارتر نفسها بعد خمسين عاما شخوص القديسين على الوجهية الجنوبية وقد تجلّى فيها القوام المكتمل والمرونة النابضة بالحياة .

وإذا بنا فى نهاية القرن الثانى عشر نرى تماثيل كاتدرائية رانس Reins تبدو وكأنها مخلوقات ترفّ بالحياة ، عليها ثياب طبيعية ومتخذة وضعات طبيعية وكأنها تتجاذب أطراف الحديث فيما بينها ، وكذا تبدو وكأنها ارتقت بذواتها لتحتل مواقعها الخالية فى المبنى ، وهو ما يؤكد أن الواقعية لا التجريدية أصبحت هى الغاشية . ويبدو ذلك واضحا فى الزخارف المنحوتة ، فلقد كان كل شىء فى الفن الرومانسكى يخضع للشكل الهندسى السائد ، فمضى المزخرفون من الفنانين يشكّلون الزخارف الإغريقية مثل زخارف « حبّات العقدوالفواصل على شكل البكر » والوريدات والمراوح النخيلية وأغصان النباتات المجدولة والمتعانقة والزخارف الخطّية والحلزونية « ميانذر » والمتموجّة ، وأخذوا يُزْحِمون القالب الواحد بأكثر من موضوع واحد تختلف خواصه وعناصره ، مثل عروس بَحَرِيَّة ذات ذيلين أو النبى دانيال ومن حوله الأسود . أما الفنان القوطى فكان يستلهم فنه من الغابات والحقول غامرا أشكال تيجانه وأفاريزه بنباتات اللبلاب والسرخس والهندبا البرية والفراولة . أما التغيير الذى لحق التصوير فكان أقل مما لحق العمارة والزخارف المنحوتة ، فأخذت أشكال التصوير الجدارى الرومانسكية فى الاختفاء شيئا فشيئا ، وبقى الترقين زمنا طويلا متأثرا بتقنية الزجاج المعشّق الملون بخطوطه المحوّطة الشديدة التحديد وبدرجات ألوانه المبسوطة Flat الأحادية الدرجة والمتماثلة فى كافة أجزائها لا تتخللها ظلال ولا تدرجّات ، وهى مع هذا تلفت النظر ، وهذا ما ينطبق أيضا على الطلاء بالميناء الذى بلغ وقتذاك أوجه .

وعلى الرغم من أن هذه الثورة السريعة كانت تعاونها الظروف المادية ، فلقد كانت الدُّفعة الأساسية

هى الرغبة المتصلة للتعبير عن أشياء مرئية لا عن أشياء فكرية . كان كل شىء يعتمد على ما هو مأخوذ عن عالم الحواس . وعلى الرغم من أن الحماسة الدينية كانت على أشدّها ، والتسامى فى العمارة القوطية كان على أشدّه هو الآخر ، فلقد كانت الواقعية هى الغالبة على اللغة الفنية .

ولعلنا نرى فى هذا التطور ما يدلّنا على يقظة الوعى الأوربى بحرصه على أن يبنى مجده غربا غير متأثر بتقاليد الشرق البيزنطية . وغير ناسٍ أن يأخذ من تلك القيم الجمالية فى حضارة البحر المتوسط التى ما لبثت أن بلغت أوجها مع بزوغ عصر النهضة . ولعلّ مردّ ذلك أيضا إلى ما كان للطبقة البورجوازية الصاعدة من شأن يزيد مع الأيام ففرضت بسلطانها واهتماماتها التجارية والاقتصادية اتجاهات عملية وواقعية جديدة ، فإذا التفسيرات الرمزية والخفيّة ترجع القهقرى ، وإذا إيقونوغرافية القرن الخامس عشر تغدو أكثر سردية وأقوى عاطفية متأثرة إلى حد بعيد بالتمثيليات التى كانت تُعرض فى الأسواق وبما كان فى أعياد القديسين من ميل شديد إلى الواقعية .

ولا ننسى أن هذا الاتجاه نحو « الطبيعية » الذى ازدهر خلال القرن الخامس عشر كان مع القرن الثالث عشر لايزال يحبو وإن كان محسوسا بوضوح ، فإذا هو يتسلّل خفية إلى عالم تسوده فكرة الألوهية التى كانت مجريات الأمور منها وإليها . وعلى الرغم من ظهور النزعة الطبيعية واكتشاف العالم المرئى فلقد ظلت روح الألوهية تنبض بها القلوب وإن لم تجهر بها الألسنة ولا يناقشها العقل إلا على استخفاء ، وظل الناس عامة على صلة بربّهم إلى أن أطلّ القرن الخامس عشر ، فإذا رؤ يتهم غير رؤ يتهم الأولى ، وإذا الكون يبدو لهم خاضعا لمؤ ثرات خارجية ، وأن على العقول أن تتعرّف تلك المؤ ثرات وتسبر أغوارها لتبنى عليها أمورها فى حياتها .

وفى هذه العلاقة بين العقل والكون بدت الألوهية وكأنها لا أثر لها ، ومن هنا أخذ الإنسان فى نزوته تلك يعتمد على نفسه لا على القدرة الإلّهية فيما يصدر عنه ، ومن ثم كان بين نزعة الاستنارة العقلانية التى جاءت فى أعقاب عصر الإيمان الدينى وبين النزعة الإغريقية الرومانية صلةٌ . ومضى الفكر العقلانى يأخذ مكانه خلال القرن الثالث عشر بين السكولائيين فى الجامعات وإن لم يكن قد استقل بعدُ ، ومن هنا نشأت الواقعية التجريبية التى أساسها الملاحظة والاختبار . وعلى الرغم من هذا وذاك كانت « المحبّة » Charity المسيحية لها أثرها فى القلوب . فبعيدٌ أن نجرّد الواقعية التى نشأت فى العصر القوطى من تأثرها بما « للمحبة » المسيحية من سلطان . فعندما أخذ العقل المجرّد يجمع حوله السكولائيين فى مطلع القرن الثانى عشر نهض القديس برنار بفكرة « المحبّة » التى توقظ العقلانية بما تبثّ فيها من قدر من الروحانية مزكّيا رأيه بقوله إن المحبة هى ذات الله ومن منح الله .

كذلك أضفى إجلال السيدة العذراء التى كانت لها مكانتها فى نفس القديس برنار وطائفة السيستريين على العقيدة المسيحية الحنان الأنثوى . فما لبثت أن حلّت صورة العذراء لأول مرة محل صورة-ابنها على المداخل المهيبة للكنائس فى إقليم برجنديا البندكتى ، وأخذت الكاتدرائيات تُكرّس باسمها ، وغدت هى شفيعة المدن والدول ، فرأينا مدينة سيينا بعد انتصارها على فلورنسا تُدعى « مدينةالعذراء » ، كما غدت العذراء هى شفيعة إقليم باڤاريا . واندفع القديس برنار مثل غيره من الرهبان المتصوّفين يصف شعوره نحو الله مستعيرا عبارات العشق البشرى ، وكذا ذاع التعبير عن العلاقة بين الله وبين النفس البشرية بعبارات عاطفية دارجة مثل « العريس والعروس » أو « ماهما إلا جسد واحد » أو « دعه يلثم فمه فمى » . وشاع فى الدين ما شاع فى « الحب الرفيع » Courtly love من دوافع ، كما شاع فى « الحب الرفيع » ما شاع فى المسيحية من طهارة ، وأخذ الحب الدنيوى — أعنى حب الرجل للمرأة — يتشرّب الروحانية شيئا فشيئا إلى

أن اصبح هذا الحب فى نهاية المطاف خالصاً لله . ومع القرن الثالث عشر امتزج هذا وذاك فى عشق دانتى الغامض لبياتريس ، ثم امتزج خلال القرن الرابع عشر فى عشق پترارك للورا . والغريب أيضا أن أندريه لوشاپلان Le Chapelain الذى ألّف مبحث « فن الحب » كان قسّا . ومع القرن الثانى عشر نرى أن المسيحية قد تسللت حتى إلى أسطورتى « الملك آرثر » و « تريستان وإيزولده » .

وفى مستهل القرن الثالث عشر اجتمع هذان التياران على حُب الله تأثرا برأى القديس فرنسيس الأسيزى . فلقد لقن هذا القديس عن أمه الفرنسية أغانى التروبادور الپروڤنسية والمآثر البطولية لفرسان المائدة المستديرة ، وعن أبيه الذى كان من رجال الأعمال فن « الحب الرفيع » إذ كان هذا الأب يختلف إلى بلاط دوقية شامپين حيث كان يشيع هذا اللون من الحب . وبما كان من أثر لهذا انتقلت حرارة القلوب ووداعة الورع إلى الفن الإيطالى على يد الفنان چوتو فى القرن الثالث عشر ، وإذا هو يتمخض مع القرن الخامس عشر عن رؤى الفردوس الخلابة على يد الفنان الراهب فرا أنجيليكو . وكانت هذه نهاية المطاف فى المزج بين الحب الدنيوى والحب الإلهى ، فقد بدأت تخمد القوة الدافعة للحب الرفيع الممتزج بالعقيدة ، والتى رمزت إليها الكاتدرائيات ذات القمم الشاهقة المتسامية إلى السماء ؛ وذلك خلال القرن الرابع عشر بعد أن ولّى عصر بناء الكاتدرائيات العظمى . وخلال القرن الخامس عشر أفسح الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المجال للجدل اللفظى فى الجامعات ، وهو ما تمثل فى « قصة الوردة » Roman de la Rose الشهيرة لجيوم ده لوريس Guillaume de Lorris وإذا الشفقة الدنيوية البورجوازية Earthbound piety وكذا الشك وعدم الإيمان إذا هذه الثلاثة تحلّ محل الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المسيحية ، وإذا بوكاتشيو Boccaccio يتكشّف له حوالى عام ١٣٥٠ عالم آخر هو عالم الفسق والفجور الذى ضمّنه كتابه « ديكاميرون » Decamer-on أو الأيام العشرة . وكانت ثمة نزعتان ، نزعة عقلانية جافة ونزعة وضعية مادية شغلتا اهتمام الإنسان ووضعتاه بين مشاكل الوجود وألغازه يواجهها وحده من غير اعتماد على ألوهية . ومما ساعد على هذا ما فقدته الكنيسة من هيبة . إذ قضت المجامع الكنسية على ما كان للبابا من سلطان دنيوى فنرى مجمع پيزا يطرد عام ١٤٠٩ اثنين من البابوات المتنافسين ، كما توعّد مجمعا كونستانس (١٤١٤ ــ ١٤١٨) وبازل (١٤٣٣) خليفة المسيح بالحد من نفوذه وجعله إداريا فحسب . بل إن الكنيسة وجدت نفسها بعدُ مدينةً متهمة ، الأمر الذى أدّى إلى حركة الإصلاح الدينى التى كان لكفاح السلطات الدنيوية فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا فى سبيل استقلالها عن الكنيسة أثره فى إنجاحها .

وكان السبب الأول فى فقدان الكنيسة سلطتها الدنيوية فقدانها سلطتها المعنوية ، فرأينا الفيلسوف المصلح إيرازموس يعيب على الكنيسة تلك المساوىء التى انغمست فيها فيقول: «آن الأوان كى يزول هذا الثراء وتلك السلطة المطلقة وكذا مواكب النصر والمناصب العليا والمنح التى يغدقها البابا والضرائب وصكوك الغفران والخيل والبغال والحرس والأبهة ، وأن تَخَلُّص الحياة للتهجّد والصوم والبكاء على خطايا البشر والعبادة والوعظ والدراسة والتأمل » . وأخذ الوعّاظ المتحمسون خلال القرن الخامس عشر يملئون الدنيا عظات فى سائر أنحاء أوربا إلى أن ظهر الراهب الدومينيكانى سافونارولا بمدينة فلورنسا فى نهاية القرن مناديا بالزهد والتقشف فى جميع شئون الحياة حتى الفنون ، وانتهى الأمر به إلى أن حُرق حيّا .

كان هؤلاء آخر شهود الحماسة الدينية المفرطة فى التطرف ، فمنذ نهاية القرن الثانى عشر نفذت الطبقة البرجوازية الجديدة بأسلوبها العملى والعقلانى إلى الجامعات ، كما برز من بينهم رجالُ القانون المحترفون الذين طالبوا بحقوق الدولة القومية المستقلة عن سلطة البابا الروحية . وفى الوقت نفسه أسهم الاسميون Nominalists فكريا فى التهوين من الحماسة الدينية بإنكارهم إمكانية اتصال الروح بالله عن طريق

« المحبة » ، إذ كانت جهودهم مقصورة على التجربة المباشرة التى تستند إلى الفكر المنطقى ، وإذا نيقولا من أوتركور Nicolas dAutrecourt ينادى فى مستهل القرن الرابع عشر بقوله : « ليس ثمة ما يضطرنى إلى الإيمان بوجود مالا أحسّه بحواسى الخمس ولا يقع فى تجربتى » . فليس ثمة حضارة يُضمن لها البقاء إلا إذا كانت إيجابية فى أسلوبها ، حيوية فى انتفاضتها ، نزّاعة إلى الامتداد والانتشار ، معتمدة على الثقة بالنفس . ومع القرن الخامس عشر ذهبت هذه الثقة إلى غير رجعة وإن كان قد بقى للفن القوطى مظهره الخارجى ، كما انتفض بحيويّة جديدة تمثّلت فى أشكال متجدّدة مثل « الطراز المتوهّج » Flamboyant بخطوطه المتحوّية المتموّجة المتجاورة كألسنة السَّعير ، ومن هنا جاء وصفها بالمتوهّجة . غير أن هذا كله كان إيذانا بانقراضه . إذ كان ثمة إرهاصة بعصر حضارى جديد ظهر أول ما ظهر مترددا ثم ثبتت أقدامه مع القرن الخامس عشر مشكّلا عصر النهضة .

وما من شك فى أن ظهور الملكية فى فرنسا وما صاحبها من تركيز فى سلطة الدولة كان له أثره فى التغلب على خلافات الإقطاع وما يلازمه من إقليمية لصيقة به ، فتم عقد ميثاق سياسى بين الملك و النبلاء وبين النبلاء والعامة فى « الماجناكارتا » Magna Charta بإنجلترا أساسا لحكومة ديمقراطية ، كما توطدت فى فرنسا علاقة عملية بين الملك والطبقة الوسطى الحضرية تكاد تبلغ نفس الهدف . ووجد لويس التاسع سبيله للحفاظ على العلاقات الودية مع البابا حين التمس منه وعدا بأن يضفى عليه صفة القداسة بعد موته . وكما كانت الحروب الصليبية وسيلة فعالة للتوحيد بين الكثير من الفرق الأوربية المتصارعة ضد عدو مشترك واحد ، كذلك كانت قواعد الفروسية محاولة حاسمة للتوفيق بين الحب العذرى الرفيع المثالى وإشباع الحواس وإنشاء قواعد للسلوك بين القوى والضعيف ، وبين الأمير والفلاح ، وبين القاهر والمقهور .

وأنشئت الجامعة مؤسسة تجمع كافة فروع المعرفة والدراسات وتضم الشخصيات التى كرّست حياتهاللجدل الفكرى ولاحتواء كافة الأنشطة الفكرية المتنوعة فى إطار عام واحد . واهتمت النزعة السكولائية بصفة خاصة بتطوير المنهج الجدلى كوسيلة فكرية موحّدة تهدف إلى إيجاد الحلول للمسائل العقلانية . وكان تكوين النقابات فى المدن هو الرد على مطالب التوحيد القياسى للمهارات وضمان وحدة نوعية عن طريق التدريب على الصنعة الحرفية والاختبارات المهنية . كما كان توحيد طرق إنشاء الأقبية ونظام الأكتاف الطائرة الساندة القوطية هو ردّ المعمارى القوطى على مرحلة التجريب الرومانسكية . وكان ثمة مجال يسمح بالتغاير المصاحب للصفة الحضرية فى إيقونوغرافية الكاتدرائية الواحدة ، وفى اختلاف الكاتدرائيات فى المدن التى تميزت كل منها بصفات خاصة بها . وأخذت العمارة القوطية تحاول الربط بين المبنى والفراغ المحيط بها سواء من الداخل أو من الخارج ، فكانت العين إذا ما تطلعت إلى السطح الخارجى للكاتدرائية تلاحق الخطوط الرأسية التى لا حصر لها والصاعدة إلى الأبراج ذات القمم المستدقة ثم تمتد بنظرتها إلى السماء . ومن الداخل كانت نفس التجربة تتكرر ، فتتصاعد الخطوط الرأسية نحو مستوى النوافذ ، ثم من خلال ألواح الزجاج صوب الفراغ من ورائها . وهى على النقيض من كنيسة الدير التى كانت تعتمد على استبعاد العالم الخارجى ، فقد حاولت الكاتدرائيات القوطية خلق وحده معمارية بين العالم الخارجى والداخلى معا . وكانت الدعائم والأكتاف الساندة كما تُرى من الخارج تعبّر عن قوى رفس القبوات الداخلية والقوى التى تعادلها . كما تكررت الزخارف المنحوتة فى الخارج على غرار إيقونوغرافية الزجاج الملوّن فى الداخل ، وهكذا لعب الزجاج الملون دوره كوسيط يجعل الضوء الخارجى حقيقة داخلية ملموسة مسيطرة . ووجدت اللغات الأوربية المتعددة ولهجاتها لها مكانا فى الأدب العلمانى ، غير أن اللغة اللاتينية ظلت هى اللغة الدولية للدراسة سواء فى الكنائس أم الجامعات .

وفى الموسيقى والغناء كذلك التقت اللغات اللاتينية والدارجة القومية وامتزجت فى « الُموتيت »[٦٨] المتعددة النصوص التى كانت تستعمل أكثر من نص أدبى واحد وتُنشد فى نفس الوقت فى الخطوط اللحنية المختلفة] . وحتى عند استعمال لغة واحدة فى غناء الأصوات المختلفة للموتيت كانت نفس الوسيلة تتبع بطريقة أخرى تمثل فنا بالغ المهارة والجمال ، فكان النصّ الرئيسى يُغنّى [فى الصوت اللّحنى الرئيسى] بصوت جهورى وبطريقة إلقائية تُبرز المضمون اللغوى ، وفى نفس الوقت كان ثمة خط لحنى واحد على الأقل يتضمن نصّا آخر عبارة عن تعليق على النص الأصلى الرئيسى . ومن هنا كانت الموسيقى القوطية تمثل تكاملابين النظرية والتطبيق يؤديان وظيفتيها على قدم المساواة .

ومن خلال هذه المظاهر المتفرّقة تجلّت الروح القوطية ، سواء فى منطق القديس توما الأكوينى المتسامى ، أوفى الإحساس الحادّ بالزمن والحركة فى المؤلفات الموسيقية أوفى النحت أو التصوير أو المعمار ، وإن لم يبلغ واحد من هذه المنجزات صورة الكمال على أية حال ، ومن هنا كان لا مناص من النظر إلى الطراز القوطى على أنه تكوين حركىّ أكثر مما هو نهاية مستقرة ، على النقيض من المعبد الإغريقى بل ومن كنيسة الدير الرومانسكى اللذين يعتبران كُلاً تاما ساكنا يتيح لعين المشاهد فى كلتا الحالتين الإحساس ببلوغ نهاية ينعم فيها بالراحة والاسترخاء ، ذلك أن جاذبية الطراز القوطى تكمن فى عدم الاستقرار الذى يحول دون الإحساس بالاكتمال الموحى بالنهاية ، فالمشاهد يجد نفسه مدفوعا فى تيار من الحركة إلى أعلى بلا توقف ، إذ لا يتحقق الاكتمال فى الواقع وإنما فى الخيال . ألا ما أبدع الصورة التى أوردها نيكوس كازانزاكيس فى كتابه « تقرير إلى الجريكو » عن أثر العمارة القوطية فيه حين قال : « كل ما فى هذه العمارة القدسية يتّخذ شكل القمة ، كما تغدو كل خطوطها سهاما ، فهى تفتقد المنطق الذى يسود الطراز الإغريقى المستقيم الخطوط المربّع الشكل ، الذى به يُهيمن النظام الإنسانى على فوضى العناصر الشاملة . ويحقّق الطراز القوطى التوازن بين الجمال والمنفعة ، ممهّدا للّقاء بين الإنسان والإله . ذلك أن هذا الطراز يستحوذ على مشاعر الإنسان ، فيدفعه تارة إلى اللامعقولية فى محاولة محفوفة بالمخاطر لاقتحام السُّدّة السماوية ، مستدرجًا إلى الأرض الصاعقة الطّامة ، أو إلى المعقولية تارة أخرى فيقع على المنحى التعبيرى فى المعمار ، وإذا هو لا يجد شكلا متكاملا ، إذ ليس ثمة كاتدرائية قط قد بلغت مبلغ الكمال إنشائيا ، فكل كاتدرائية ينقصها شىء قد يكون بُرْجا مستدقّا أو مجازا ، تماما مثلما لم تكتمل دائرة معارف قانسان أو موسوعة القديس توما اللاهوتية » .

هكذا تحقّقت الوحدة القوطية فى طريقة التفكير الجدلى والتشييد المعمارى والتأليف الأدبى والموسيقى . فقد اتجه العقل القوطى للتوفيق بين مالا توافق بينه ، ولبلوغ ما هو غير عقلانى بأبرع وسيلة عقلانية ، ولاستغلال ما هو غير مادى بوسائل مادية . كان هدف الفكر القوطى هو استنباط منهج لفهم ما يستعصى فهمه وللتأمل فيما لا يمكن التأمل فيه . مجمل القول إن الفن القوطى نشأ بصفة عامة لعبور الهوّة الساحقة بين الجسد والروح ، وبين الكتلة والفراغ ، وبين ما هو طبيعى وما هو خارق للطبيعة ، وبين ما هو وحى الإلهام وما هو تطلع وطموح ، وبين ما له نهاية وما ليست له نهاية .

ثبت المراجع

Aubert, Marcel : **Cathédrales et Trésors Gothique de France.** Arthaud 1958.
Chastel, André et Bères : **Art de France.** Art de France. Paris 1963.
Clark, Kenneth : **Civilisation. A Personal View.** B. B. C and John Murray. London, 1969.
Duby, G : **L'Europe des Cathédrales. 1140-1250.** Skira 1966.
Duby, G : Fondements d'un nouvel Humanisme. 1280-1440. editions d'Art. Skira. Geneve 1966.
Einhard The Frank : **The Life of Charlmagne.** London. The Folio Society 1970.
Evans, Joan : **The Flowering of the Middle Ages.** Thames and Hudson. London, 1966.
Every, George : **Christian Mythology.** Hamlyn 1970.
Faure, Elie : **Histoire de l'Art.** Jean-Jacques Pauvert. Editeur Paris 1964.
Ferguson, George : **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.
Fleming, William : **Arts and Ideas.** Holt, Rinehart and Winston. New York 1961.
Gombrich, E.H : **The Story of Art.** Phaidon Press. London, 1960.
Hall, James : **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murray 1984.
Hartman, John : **Books of Hours and their Owners.** Thames and Hudson.
Huyghe, René : **Art and the Spirit of Man.** Thames and Hudson. London 1967.
Huyghe, René : **Discovery of Art.** Thames and Hudson. London 1959.
Huyghe, René : **Sens et Destin de l'art gothique au xxe Siecle.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1964.
Huyghe, René : **Art and Mankind. Byzantine and Medieval Art.** Paul Hamlyn. London 1963.
Huyghe, René : **Sens et Detin de la Préhistoire a l'art romain.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1967.
Janson, H.E. : **History of Art.** Prentice Hall New York 1969.
Malraux, André : **Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale. Le Monde Chrétien.** NRF. Paris, 1954.
Longnon, Jean & Cazelles, Raymond : **Les Très Riches Heures du Duc de Berry.** Thames and Hudson.
Meiss, Millard : **French Painting in The time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries.** Thames and Hudson 1993.
Meis, Millard & Beatson, Elizabeth : **Les Belles Heures de Jean, Duc de Berry.** Thames and Hudson.
Mâle Emile : **Notre Dame De Chartre.** Paul Hartman éditeur. Paris 1948.
Munro, Eleanor : **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York 1961.
Philipe, Robert : **Les Métamotphoses de l'Humanité. 1300-1500. le Temps de perils.** Edition Planete. Paris.
Philipe, Robert : **Les Métamortphoses de l'Humanité. le Temps des Cathedrales. 1100-1300.** Edition Planète. Paris.
Swaan, Wim : **La Chathèdrale Gothique.** Fernand Nathan 1970.
Thomas, Marcel : **The Golden Age. Manuscript Painting at the Time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.

ثبت ببليوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .(*)

العنوان	النوع	الطبعة
١ – الفن المصرى القديم : العمارة	دراسة	طبعة أولى ١٩٧١ طبعة ثانية ١٩٩٠
٢ – الفن المصرى القديم : النحت والتصوير	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٢ طبعة ثانية ١٩٩٠
٣ – الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٦
٤ – الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٤
٥ – التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٨
٦ – التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٣
٧ – الفن الإغريقى	دراسة	طبعة أولى ١٩٨١
٨ – الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٠
٩ – فنون عصر النهضة	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٨
١٠ – الفن الرومانى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٣
١١ – الفن البيزنطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٣
١٢ – فنون العصور الوسطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٤
١٣ – التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٤
١٤ – الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا)	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٠
١٥ – القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة أولى ١٩٨١ طبعة ثانية ١٩٩٤
١٦ – الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٨ طبعة ثانية ١٩٩٤
١٧ – ميكلا نجلو	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٠
١٨ – فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى ١٩٧٤ طبعة ثانية ١٩٩٣
١٩ – معراج نامه [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى ١٩٨٧
● أعمال الشاعر أوڤيد		
٢٠ – ميتامورفوزيس [مسخ الكائنات]	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧١ طبعة ثالثة ١٩٩٢
٢١ – آرس أماتوريا [فن الهوى]	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧٣ طبعة ثالثة ١٩٩٢

(*) (الصور الملونة بالأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

● أعمال جبران خليل جبران

٢٢ – النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٩ طبعة ثامنة ١٩٩٢
٢٣ – حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٠ طبعة سابعة ١٩٩٠
٢٤ – عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٢ طبعة رابعة ١٩٩٠
٢٥ – رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٣ طبعة رابعة ١٩٩٠
٢٦ – أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥ طبعة ثالثة ١٩٩٠
٢٧ – روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة	ترجمة	طبعة أولى ١٩٨٠ طبعة ثانية ١٩٩٠
٢٨ – كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى ١٩٦٠ طبعة سادسة ١٩٩١
٢٩ – مولع بڤاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥
٣٠ – مولع حذر بڤاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى ١٩٧٥ طبعة ثانية ١٩٩٣
٣١ – المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٧ طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٢ – إنسان العصر يتوّج رمسيس	تأليف	طبعة أولى ١٩٧١
٣٣ – فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانينوس	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٤ طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٤ – إعصار من الشرق أو چنكيز خان	تأليف	طبعة أولى ١٩٥٢ طبعة خامسة ١٩٩١
٣٥ – العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٠ طبعة ثالثة ١٩٦٤
٣٦ – السيد آدم : ليات فرانك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٨ طبعة ثانية ١٩٦٥
٣٧ – سروال القس : لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢ طبعة ثانية ١٩٧٦
٣٨ – الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٢ طبعة ثانية ١٩٥٢
٣٩ – قائد البانزر : للچنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢
٤٠ – حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٥١ طبعة ثانية ١٩٦٧
٤١ – تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٤٤
٤٢ – علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٤٥
٤٣ – مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ – ١٩٠٠)	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٤ طبعة ثانية ١٩٩٤

٤٤ – مذكراتى فى السياسة والثقافة	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٨ طبعة ثانية ١٩٩٠ طبعة ثالثة ١٩٩٤
٤٥ –المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى – فرنسى – عربى]	إعداد وتحرير	طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦ – Ramsés Re - Couronné : Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

٤٧ – **In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.**

٤٨ – **The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting.** Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ – **The Miraj - Mameh : A Masterpiece of Islamic Painting.** Pyramid Studies and other Eassays presented to I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

٥٠ – **The Portrayal of The Prophet.** The Times Literary Supplement, 31 December 1976.

٥١ – **Problèmatique de la Figuration dans I'art Islamique.**
La Figuration Sacrée.
La Figuration Profane.
Plastique et musique dans I'art pharaonique.
Wagner entre la théorie et I'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, 11, place Marcelin - Berthelet 1973

٥٢ – المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة مواقف . عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت.

٥٣ – حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٤ – رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرات ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر). فبراير١٩٨٩ .

٥٥ – سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا « التكنوبوليس » فى العالم العربى . بحث مقدّم إلى ندوة « العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى » بمعهد العالم العربى بباريس (مارس ١٩٩١) .

٥٦ – الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرات ألقيت بندوة الثقافة والعلوم . دبى . دولة الإمارات العربية المتحدة فى نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى . مكتبة لبنان .

موسوعة الفن المصرى القديم . دار الشروق .

موسوعة فنون عصر النهضة [الرينيسانس . الباروك . الروكوكو] . دار الشروق .

الزمن ونسيج النغم .من نشيد أبوللو الى تورانجاليلا .

فهرس

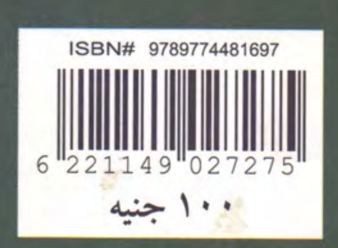
يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئًا بفن سكان الكهوف في العصر الحجرى القديم ومختتمًا بفنون القرن الثامن عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالى : الفن المصرى ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، الفن الفارسى ، الفن الإغريقى ، الفن الرومانى ، الفن البيزنطى ، فن العصور الوسطى ، الفن الإسلامى ، فن عصر النهضة الأوروبى [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك] ، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو] .

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية فى تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التى تسجل النماذج المختلفة التى اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير. وجميع ما فى هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كُتب عنها مُصْدِرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبّرًا كما عبّروا . لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يتوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى، قد يختلف معهم وقد يتفق . فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن المؤلف ناقل وإنما هو اتفاق فى المشاهدة واتفاق فى الحكم ، وما جاء مخالفًا فهو رأى المؤلف الذى خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الجليل من تفصيل وتطويل تصحبه مجموعة من الشرائط التى تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم .

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيئتها التى عنها أخذت ومنها استنبطت . وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه فى عبارة طلية مشوقة ، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانًا وافيًا .

وتضم الموسوعة إلى هذا زادًا من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف فى النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما . ولقد حرص المؤلف على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يضفى عليها سمة التخصص ، بل كان حريصًا على أن يكون قريبًا ما أمكنه ذلك من جمهرة القراء ، فهذه أول موسوعة فى الفن يقدمها المؤلف للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم ، وبهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها ، وعرّف بخصائصها ، وأرسى لها أسسها التى قامت عليها ، وأحصى لها مميزاتها التى برزت بها ، وتحدّث عن فلسفتها التى أوحت بها وجلّتها لنا فنًا .

الناشر


ISBN# 9789774481697
6 221149 027275
١٠٠ جنيه